REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE

MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR

ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

UNIVERSITE HADJ LAKHDER

-BATNA-



FACULTE DES LETTRES ET SCIENCES HUMAINES

DEPARTEMENT DE FRANÇAIS

ECOLE DOCTORALE DE FRANÇAIS

ANTENNE EST

Thème

ANALYSE LINGUISTIQUE DES FIGURES DE STYLE DANS (LES FLEURS DU MAL) DE « CHARLES BAUDELAIRE »

Mémoire élaboré en vue de l'obtention du diplôme de Magistère

Option : Science du langage

Sous la direction :

PR. SAMIR ABDELHAMID

Présenté par :

Mme. BENYOUCEF SANA

Membres de jury :

Président : PR. BACHIR BENSALEH, PR .Université de BISKRA

Rapporteur : PR. SAMIR ABDELHAMID, PR. Université de BATNA

Examinateur : PR. GAOUAOU MANAA, PR. Université de BATNA

Année universitaire : 2010-2011

REMERCIEMENT

En préambule à ce mémoire, on souhaitait adresser mes remerciements les plus sincères aux personnes qui m'ont apporté leur aide et qui ont contribué à l'élaboration de ce mémoire ainsi qu'à la réussite de cette formidable année universitaire.

On tiens à remercier sincèrement MONSIEUR SAMIR ABDELHAMID, *qui, en tant que encadreur de mémoire, s'est toujours montrée à l'écoute et très disponible tout au long de la réalisation de ce mémoire, ainsi pour l'inspiration, l'aide et le temps qu'il a bien voulu me consacrer et sans lui ce mémoire n'aurait jamais vu le jour.*

On tient également à remercier les membres du jury qui nous ont fait l'honneur de bien vouloir évaluer notre travail.

Et finalement, on n'oublie pas à remercier tous ceux qui ont participé directement ou indirectement à l'aboutissement de ce travail.

Dédicace

J'ai le grand plaisir de dédier ce modeste travail de ma reconnaissance à:

Ma très chère mère et tous ce qu'elle présente pour moi un signe de reconnaissance à celle qui m'a mise au monde, qui ma prodigué toute l'affection et l'amour, qui n'a jamais cessé de me soutenir et me tenir la main dans les moments les plus durs, et qui n'a pas cessé de m'encourager dans mes études, et j'espère avoir été à la hauteur de son désir.

Mon très cher père, le repère et le symbole de tous mes progrès, avec autant d'admiration pour ces sacrifices, son encouragement et son aide afin de poursuivre mes études.

A mon mari Mohamed .

A ma petite adorable fille MARIA

A mes chères sœurs Dhrifa et Rima.

A mon frère Lamine.

A mon beau-père et ma belle-mère

A ma grande mère Oum saad.

A ma belle sœur et mes beaux-frères.

A toutes mes tantes, mes oncles, mes cousines et mes cousins.

A toute ma famille Benyoucef et la famille Bendris,et la famille Guidoum.

Atout ce qui me connait de loin ou de proche et à tout ce qui occupe une place dans mon cœur.

A tous mes collègues sans exception.

Table de matière

Chapitre II: Présentation du corpus

Chapitre III: Pratique d'analyse des poèmes de Baudelaire à la recherche de l'expansion de la notion de mort

Introduction générale :

L’analyse stylistique fait partie intégrante de l’explication littéraire : l’interprétation d’un texte passe par une observation rigoureuse des procédés langagiers. Elle étudie essentiellement les faits d’expression du langage organisé au point de vue de leur contenu affectif, c'est-à-dire l’expression des faits de la sensibilité par le langage et l’action des faits de langage sur la sensibilité.

« *La tâche de la stylistique consiste à rechercher quels sont les types expressifs qui, dans une période donnée, servent à rendre les mouvements de la pensée et du sentiment des sujets parlants et à étudier les effets produits spontanément chez les sujets entendant par l’emploi de ces types*. »[1]

Cependant, la linguiste s’attache à décrire et à expliquer surtout les mécanismes de la langue en général.

Issue de la rhétorique et de la linguistique, la stylistique vise à étudier le caractère de littérarité d'un texte, autrement dit, la fonction du texte qui va au-delà de la simple transmission d'informations. Elle s'interrogera, par exemple, sur la pertinence et l'efficacité des figures de style employées telles que les métaphores, métonymies, litotes ainsi que sur l'agencement du texte, le vocabulaire et les temps verbaux employés. Cette discipline renvoie à la notion de **style** ou **stile** en ancien français qui dans l'antiquité désignait ce poinçon de fer ou d'os qui servait à écrire sur de la cire, et dont l'autre extrémité, aplatie, permettait d'effacer ce qu'on avait écrit. Il y a quelque chose d'émouvant et d’impressionnant, des siècles après, à reconnaître dans cet objet l'ancêtre du stylo. Le style est aussi la manière d'écrire et la tournure que peut prendre une expression. Cicéron l'emploie dans ce sens figuré dès le premier siècle avant notre ère. Cependant l'un n'implique pas forcément l'autre, et même aujourd'hui il ne suffit pas de tenir un stylo pour avoir une plume. Le style en effet ne se confond pas avec l'écriture, et bien des gens écrivent qui n'ont pourtant aucun style, sauf à l'entendre au sens large : il y a certes un style administratif, très reconnaissable, un style publicitaire... À l'inverse, parfois, quelques mots suffisent. La stylistique est une discipline qui a pour objet le style, qui étudie les procédés littéraires, les modes de composition utilisés par tel auteur dans ses œuvres ou les traits expressifs propres à une langue. L’étude stylistique d’un texte permet de mettre en évidence les moyens mis en œuvre par un auteur, dans un cadre générique déterminé, pour faire partager une vision spécifique du monde, ce qui est raconté. L’analyse stylistique d’un texte se base généralement sur l’étude de l’*elocutio*, c’est- à-dire, par exemple, l’étude du vocabulaire, des figures de style, de la syntaxe, etc. Tout en conciliant la forme et le fond (le sens). Ce qui fonde l’étude stylistique d’un texte est la conviction que chaque texte littéraire véhicule une vision subjective, c’est-à-dire une vision non

1 -Stylistique et linguistique généralerecueilli dans Le Langage et la vie,
Genève et Lille, Droz et Giard, 1952, 51-74)

neutre, partiale. Quand au concept du *style* s'emploie pour toutes les formes d'art et désigne la manière originale dont travaille un artiste à une époque donnée. Style s'emploie notamment pour désigner une caractéristique d'un texte selon le type d'expression : on peut parler de style lyrique, épique, etc. Style désigne aussi la manière dont un écrivain met en œuvre la langue (ou sa langue). L'écrivain peut aussi s'inspirer du style des autres écrivains (ou propres à d'autres époques). On parle de style pour un meuble, un bâtiment, une œuvre d'art (la forme esthétique), mais aussi pour la langue (certaines expressions plus littéraires) et pour des personnes (leur manière d'agir).

Le style fut d'abord l'art de bien dire

Tout ce que nous venons d'évoquer nous pousse sans aucun doute à nous interrogé sur le fait la langue écrite et dans quel mesure la langue écrite, littéraire, use de ces procédés radicalement spécifiques ?

C'est à partir de ce qui vient d'être dit que nous avons posé la problématique suivante :

Par le biais de cette recherche, nous allons tenter de répondre à l'interrogation suivante : quels sont les outils développés par la linguistique contemporaine qui pourraient être utiles à la description et à l'explication des figures et du style ?

Dés lors, nous nous sommes fixé un seul objectif qui est la satisfaction de nos motivations qui nous ont poussés à choisir ce thème de recherche .Ainsi le point le plus important, l'idée motrice nous qui nous a incité à plonger dans l'univers du style est l'impact de la linguistique contemporaine sur les figures du styles.

Pour réaliser cette objectif nous avons choisis d'explorer à contresens notre intitulé pour en déficeler les composantes principales de notre travaille et en dégager sommairement trois chapitres. Voyant ici à grand traits ce qu'abordera chacun d'eux.

Dans le premier chapitre (linguistique et stylistique des figures de style), nous abordons en premier lieu la définition et les caractéristiques des figures de style nous parlerons après sur les nombreuses définitions de la notion ce pluralisme de définitions qui conduit à des typologies différentes et des classements variés. On passe après à l'historique des figures de style en suite la relation entre les figures de styles et les sciences humaines et on termine ce chapitre par les domaines des figures de style.

Dans le deuxième chapitre (présentation du corpus) nous avons essayé de présenter notre corpus « les fleurs du mal » de « CHARLES BAUDELAIRE ». On a commencé par la

présentation de l'écrivain « CHARLES BAUDELAIRE » : l'élément biographique, principaux ouvrages .Après on a présenté le recueil « LES FLEURS DU MAL » on a parlé sur la première édition et sur les éditions suivantes et sur le changement du titre et en fin la structure du recueil.

Dans le dernier chapitre (pratique d'analyse des poèmes de Baudelaire à la recherche de l'expansion de la notion de mort).Ce qui nous a impressionné et intéressé le plus dans ce recueil c'est qu'il est imprégnée du thème de mort, ce motif étant le fil ronge du recueil, exprimé explicitement ou implicitement étant visible ou caché. Et dans le but de révéler les moyens par lesquels Baudelaire a développé le sujet obsessionnel de la mort dans sa poésie, il nous est nécessaire de présenter et de nous baser sur différentes méthodes cohérentes dans l'analyse de la poésie en générale.

Chapitre I:

Linguistique et stylistique des figures de style

I.1 Introduction :

Une **figure de style**, du latin *figura*, est un procédé d'expression qui s'écarte de l'usage ordinaire de la langue et donne une expressivité particulière au propos. On parle également de « figure de rhétorique ». Si certains auteurs établissent des distinctions dans la portée des deux expressions, l'usage courant en fait des synonymes.

Les figures de style, liées à l'origine à l'art rhétorique, sont l'une des caractéristiques des textes qualifiés de « littéraires », elles sont cependant d'un emploi commun dans les interactions quotidiennes, écrites ou orales, du moins pour certaines d'entre elles, comme l'illustrent les métaphores injurieuses du Capitaine Haddock par exemple. De manière générale, les figures de style mettent en jeu : soit le sens des mots (figures de substitution comme la métaphore ou la litote, l'antithèse ou l'oxymore), soit leur sonorité (allitération, paronomase par exemple) soit enfin leur ordre dans la phrase (anaphore, gradation parmi les plus importantes). Elles se caractérisent par des opérations de transformation linguistique complexes, impliquant la volonté stylistique de l'énonciateur, l'effet recherché et produit sur l'interlocuteur, le contexte et l'univers culturel de référence également. Chaque langue a ainsi ses propres figures de style ; leurs traductions posent souvent des problèmes de fidélité par rapport à l'image recherchée.

Les figures de style constituent un vaste ensemble complexe de procédés variés et à l'étude délicate. Les spécialistes ont identifié, depuis l'Antiquité gréco-romaine (avec Cicéron, Quintilien) des centaines de figures de style et leur ont attribué des noms savants, puis ont tenté de les classer (Fontanier, Dumarsais). La linguistique moderne a renouvelé l'étude de ces procédés d'écriture en introduisant des critères nouveaux, d'identification et de classement, se fondant tour à tour sur la stylistique, la psycholinguistique ou la pragmatique. Les mécanismes des figures de style sont en effet l'objet de recherches neurolinguistiques et psychanalytiques.

I.2 Définition et caractéristiques :

I.2.1 Principe : un écart par rapport à l'usage normal de la langue :

L'auteur (du latin *auctor*, *auctoris*) est, étymologiquement, « celui qui augmente, qui fait avancer [1] ». L'apport de l'écrivain provient pour partie de son style, c'est-à-dire de l'ensemble des moyens d'expression qu'il utilise dans son propos et qui traduisent sa personnalité ; ce que résume la formule célèbre de Buffon : « Le style est l'homme même [2] ». Cette manière d'écrire propre se fonde en particulier sur l'utilisation des figures de style, du latin *figura*, mot désignant la forme d'un objet. Celles-ci sont des écarts par rapport à la langue commune. L'auteur amplifie son discours en recourant aux figures, notamment par l'utilisation du langage imagé, mais pas seulement. C'est Pierre Fontanier le premier qui a développé la théorie de la figure-écart. De nombreuses figures de style ont également pour intérêt d'agir sur le rythme, la construction syntaxique ou la répétition. On peut par exemple repérer deux figures de style dans le vers :

Ma seule Étoile est morte, – et mon luth constellé
Porte le Soleil noir de la Mélancolie.

(Gérard de Nerval, *Les Chimères*, El Desdichado.)

L'expression « Soleil noir de la Mélancolie » permet à Nerval d'imager deux idées. Il y a en effet un oxymore, figure réunissant deux mots aux connotations contraires (« soleil » et « noir ») et une métaphore (analogie entre le « soleil noir » et la « mélancolie », maladie de l'ennui), qui permettent au lecteur de percevoir la sensibilité de l'auteur et son univers mental, marqué, ici, par l'étrangeté et le mal de vivre. En conséquence, la figure de style est une composante essentielle du style chez un écrivain, mais aussi, et plus généralement, chez tout locuteur et au sein de langage lui-même :

« La formation des figures est indivisible du langage lui-même, dont tous les mots abstraits sont obtenus par quelque abus ou quelque transfert de signification, suivi d'un oubli du sens primitif. »(Paul Valéry)

La recherche de la nature de cet écart, et surtout de la norme à laquelle il se ressent, a été l'objectif de la plupart des études et analyses modernes.

I.2.2 Dénomination : de la « figure rhétorique » à la « figure stylistique » :

L'expression « figure de style », du latin *figura*, est elle-même la réunion de deux tropes :

« L’expression « figure de style » est un ensemble de deux figures de style accolées, une métaphore et une métonymie : le « style » était jadis un poinçon pour graver des caractères dans la cire, donc dire « style » au lieu d’écriture est une métonymie (l’outil à la place de l’usage) ; figure vient de *figura*, « dessin », donc il y a dérivation de sens, métaphore, car on passe d’une idée à sa représentation.[3] » Henri Suhamy

L'usage commun confond en effet les expressions de « figures de style » et de « figures de rhétorique » mais certains auteurs établissent une distinction entre les deux. Ainsi, dans son ouvrage *Éléments de rhétorique*, Jean Jacques Robrieux distingue les figures de rhétorique, qui jouent un « rôle persuasif » et qui forment une classe de procédés fonctionnels, des figures autres dites non-rhétoriques et qui peuvent être « poétiques, humoristiques et lexicales[4] ». La distinction académique sépare elle aussi les figures de rhétorique, visant la persuasion, des figures stylistiques, visant l'« ornement du discours [5]».

Pourtant, à l'origine, la figure de style est l'une des composantes de l'*elocutio*, partie de l'art rhétorique qui s'attache au style et aux ornements du discours. Pour Cicéron elle est le propre de l'orateur et « adapte à ce que l'invention fournit des mots et des phrases appropriées. » C'est donc la partie la plus littéraire de la rhétorique. La figure de style est le lieu d'une bonne expression et de l'ornement (« *ornatus* »). Selon la rhétorique classique, l'élocution concerne ainsi le choix des mots et la composition des phrases (les membres de phrases ou « *cola* » doivent être équilibrés), le rejet des archaïsmes et des néologismes, l'usage de métaphores et des figures adaptées aux propos (à condition toutefois qu'elles soient claires, autrement il s'agit de fautes d'expression), enfin, le rythme doit être souple et au service du sens. La *Rhétorique à Herennius* recommande ainsi « l'élégance, l'agencement des mots, la beauté ». Les figures de rhétorique (ou « *schèmata* » en grec Étymologie) proviennent donc de la qualité de l'orateur. Elles procurent en premier lieu un plaisir (ou « *delectatio* ») car « leur mérite manifeste [est] de s'éloigner de l'usage courant » selon Quintilien mais servent avant tout la persuasion et l'argumentation. De ce fait, la notion de « figure de rhétorique » est à examiner au sein de la catégorie plus vaste des figures de style.

I.2.3 Emploi à l'écrit et à l'oral :

La figure de style est spécifiquement un procédé d'écriture à distinguer de la « clause de style », qui met en jeu l'« effort » du locuteur pour constituer la figure, son intention stylistique en somme, et l'« effet » sur l'interlocuteur qui fait appel à sa sensibilité [6]. Les figures de style sont donc définies comme un sous-ensemble de la stylistique, constitué par des écarts par rapport à l'usage commun de la langue, un emploi remarquable des mots et de leur agencement. Elles concernent ainsi un rapport particulier entre le « signifiant » (le mot) et le « signifié » (le sens). Les figures de style sont cependant présentes constamment, hors la littérature et même dans l'expression non poétique comme le montre George Lakoff. Par exemple, dans la métonymie journalistique : « L'Élysée a fait savoir ». Elles le sont encore davantage dans la langue orale, qui cherche à retenir l'attention du récepteur et qui use des procédés d'ironie, des jeux de mots, des clichés, de locutions figées ou de raccourcis de langage comme dans l'expression imagée : « Il pleut des cordes ». Cependant, pour Bernard Dupriez, « ce n'est qu'occasionnellement que les figures modifient la langue ».

Dans cette vanité, le crâne est le symbole de la mort et les objets renversés sont la métaphore du décès.

Cet écart par rapport à la « norme linguistique » induit cependant des limites d'acceptabilité pour une figure de style. En effet, si la figure s'écarte trop de la norme elle tombe dans le registre des solécismes. Mais le sens est aussi une limite : en effet la phrase peut être grammaticalement correcte mais asémantique (sans sens). L'expression poétique « inventant » des formes, elle échappe à ces restrictions. Certains textes surréalistes l'illustrent parfaitement, tel ces vers :

À la poste d'hier tu télégraphieras
que nous sommes bien morts avec les hirondelles.
facteur triste facteur un cercueil sous ton bras
va-t-en porter ma lettre aux fleurs à tire d'elle.

(Robert Desnos, *La Liberté de l'Amour*, Les Gorges froides.)

C'est également le cas de l'anacoluthe comme dans la dernière strophe de *L'Albatros* de Charles Baudelaire : « Exilé sur le sol au milieu des huées , ses ailes de géant l'empêchent de marcher ». Reste que pour évaluer une figure par rapport à cette norme, il faudrait définir « un degré zéro de l'écriture » selon Roland Barthes et de l'usage linguistique, ce qui n'est pas possible puisque chaque locuteur teinte son propos de sa subjectivité propre. C'est dans les textes littéraires qu'on rencontre plus particulièrement les figures de style employées pour leur fonction esthétique et leur effet sur le « signifié » : chaque genre possède ses figures spécifiques ou favorites. Les romans usent de procédés descriptifs ou allusifs comme l'analepsie ou la digression, la poésie privilégie des figures jouant sur les sonorités (allitération, homéotéleute) ou les images (métaphore, personnification) alors que l'art dramatique du théâtre utilise quant à lui des figures mimant les tournures orales ou permettant de moduler l'intensité de l'action. Cependant, beaucoup de figures de style sont transverses à tous les genres et à toutes les périodes.

I.2.4 Plusieurs fonctions :

Sculpture de la cathédrale de Laon, représentant la rhétorique (allégorie).

Les figures de style apportent un enrichissement du signifié par l'originalité formelle qu'elles présentent ; c'est « l'effet de sens ». Elles ont par exemple une force suggestive remarquable dans le cas de la métaphore (« Ma femme aux cheveux de savane », André Breton, à comparer avec l'expression informative : « Ma femme a des cheveux châtains ») comme elles peuvent frapper l'esprit par le raccourci que constitue l'association des contraires dans l'oxymore (« Le superflu, chose très nécessaire », Voltaire) ou produire un effet comique avec le zeugme (« On devrait faire l'amour et la poussière », Zazie). Elles représentent un effort de pensée et de formulation comme l'explique Littré ; elles sont :

« Certaines formes de langage qui donnent au discours plus de grâce et de vivacité, d'éclat et d'énergie »

D'autres figures peuvent créer l'émotion du lecteur par l'effet d'insistance produit comme dans l'anaphore (« Paris ! Paris outragée ! Paris brisée ! Paris martyrisée ! Mais Paris libérée ! », De Gaulle) ou le jeu sur les sonorités dans l'allitération (« Les crachats rouges de la

mitraille », Rimbaud). Dans d'autres cas, l'intérêt sera plus purement esthétique comme dans la reprise juxtaposée de l'anadiplose :

Comme le champ semé en verdure foisonne,
De verdure se hausse en tuyau verdissant,
Du tuyau se hérisse en épi florissant

(Joachim Du Bellay, *Les Antiquités de Rome*.)

Ainsi, les figures de style sont à mettre sur le même plan que d'autres caractéristiques linguistiques comme les procédés de rythme (période poétique, cadence dans la prose), les procédés de la syntaxe (choix du type de coordination ou de subordination), les procédés sémantiques et logiques (syllogisme, tautologie, champs sémantiques etc.) ou les procédés de versification (rime, synérèse/diérèse, etc.).

I.3 Linguistique et stylistique des figures de style :

I.3.1 Pluralisme des acceptions :

Le mécanisme de formation des figures de style étant délicat à conceptualiser, il existe de nombreuses définitions de la notion. La linguistique moderne en retient trois :

« Effet de signification produit par une construction particulière de la langue qui s'écarte de l'usage le plus courant ; les figures de style peuvent modifier le sens des mots, modifier l'ordre des mots de la phrase etc. 7 »

Définition n° 1

« Les figures de style sont des procédés d'écriture employés pour frapper l'esprit du lecteur en créant un effet particulier 8 »

Définition n° 2

« La figure est une forme typique de relation non linguistique entre des éléments discursifs 9»

Définition n° 3

Ce pluralisme des définitions conduit à des typologies différentes et variées. Néanmoins la plupart s'appuient sur trois aspects : l'effet produit et recherché par l'émetteur sur le récepteur en premier lieu (par exemple : la surprise, le rire ou la peur) ; le procédé mis en œuvre, participant d'un style esthétique (chaque écrivain utilise en effet un « stock figuratif » donné), et enfin la dimension sémantique (l'idée véhiculée). Bacry insiste sur l'importance du contexte, dépendant lui-même du cadre culturel.

I.3.2 Figures microstructurales et macrostructurales :

Les typologies fournies par les travaux classiques se caractérisent par leur grande hétérogénéité. Des auteurs modernes explorent d'autres approches et classent les figures selon le « niveau discursif » où elles évoluent en distinguant entre, d'une part, les figures microstructurales (isolables sur un élément précis du discours, souvent positionnées au niveau de la phrase) et les figures macrostructurales d'autre part (non-isolables sur un élément précis du discours, qui dépassent les limites de la phrase et dont l'interprétation dépend de la prise en compte du contexte). La taille des figures permet en effet de les distinguer : « Dès que les figures se compliquent, elles se dessinent plus nettement, acquièrent des propriétés et deviennent plus rares », d'où leur raffinement singulier.

Certaines figures, dites macrostructurales, sont souvent formées de figures plus mineures : l'ironie, qui est une figure difficile à classer, par exemple ou encore l'allégorie, l'hypotypose. Les figures microstructurales réalisent des effets localisés et subtils. La distribution des figures de style au sein du discours peut se présenter sous la forme d'un spectre se complexifiant : au niveau du mot se trouvent les tropes). Puis, certaines figures concernent le syntagme en entier, comme l'oxymore. Elles peuvent aussi concerner une proposition entière (exemple : inversions). Enfin, au niveau du texte on peut trouver des figures complexes comme l'ironie ou hypotypose. Des figures très techniques comme les tropes ou le chiasme par exemple peuvent constituer des figures plus complexes, s'étendant sur des phrases entières, comme l'hypotypose, figure caractéristique qui peut concerner une dizaine de figures « mineures ».

I.3.3 Les figures de style opèrent sur deux axes linguistiques

On peut se représenter les opérations aboutissant à la formation de figures et d'effets de sens en les positionnant sur un double axe qui est constitutif de la langue (décrit par Ferdinand de Saussure puis par Roman Jakobson 10.11). L'axe syntagmatique d'abord matérialise les figures

in praesentia, les éléments discursifs co-présents dans un discours (exemple : un mot est répété, un mot est mis en comparaison, etc.) Ici deux ou plusieurs objets se désignent dans les strictes limites de la syntaxe et selon des règles de morphologie, de phonétique, de lexicologie et de grammaticalité (de sens). Cet axe décrit des figures que l'on donne comme étant *in praesentia* (présentes linguistiquement). L'appel fait par ces opérations à l'univers symbolique et extra-linguistique est très faible, l'image est contenue dans la phrase. Bacry résume la propriété de cet axe en partant du point de vue du producteur d'énoncé :

« À chaque moment d'une phrase donnée le locuteur (...) opère un choix parmi tous les vocables qui peuvent s'accorder avec la syntaxe de [la] phrase 12 »Patrick Bacry

L'axe paradigmatique (figures *in absentia*) matérialise des éléments ne faisant plus référence au discours mais à tout ce qu'il y a autour : univers énonciatif, contexte, sentiments partagés, symboles. Ici la figure établit des relations fortes entre des éléments présents dans le discours (mot, groupe de mots, phonèmes, morphèmes) et des éléments absents de celui-ci. Le récepteur doit donc se représenter cette référence manquante, qui lui demande de mettre en œuvre son univers mental et des connaissances partagées. Cet axe décrit des figures dites *in abstentia*, virtuelles, contextuelles. L'image est ici la plus forte possible alors que la contrainte morpho-syntaxique est relâchée. Les tropes représentent les figures opérant exclusivement sur cet axe.

Il existe des figures mixtes, opérant sur les deux axes, comme la métaphore ou la métonymie, qui ont un statut à part.

I.3.4 Les figures opèrent sur quatre signes linguistiques

Les transformations des figures de style interviennent enfin sur les quatre signes linguistiques :

Sur le graphème d'abord, en effet plusieurs figures modifient les lettres de l'alphabet, comme les méthodes oulipiennes ou le palindrome,

Sur le phonème ensuite (accents, sons, syllabes, voyelles et consonnes, groupes vocaliques et consonantiques, pieds versifiés). Les principales figures sont ici d'ordres poétique et

rythmique comme l'allitération et l'assonance (jeu sur les sons), l'homéotéleute, la gradation également.

Sur le morphème c'est-à-dire sur les mots, groupes de mots, particules et conjonctions, codes typographiques, ponctuation, étymologie, ainsi de la hypotaxe, l'asyndète ou la *figura etymologica*.

Enfin, sur le sème soit la connotation, la polysémie, le lexique, le vocable, les antonymie, synonymie, ou paronymie, sur les champs sémantiques aussi. C'est le cas des figures les plus connues : métaphore, comparaison, oxymore.

Néanmoins il s'agit ici moins d'un critère de définition, puisqu'on exclut de fait l'effet et l'intention, que d'une façon de les repérer ou de révéler à quel niveau du discours les figures de style interviennent. Cette classification est surtout employée en pédagogie, pour l'enseignement didactique des figures de style les plus employées, notamment dans l'exercice du commentaire composé 13,14.

I.3.5 Figures et procédés de style :

En dehors des modes de classement traditionnels existent des figures de style aux propriétés et à la nature inclassables. Souvent définies comme des « procédés de style » elles forment un ensemble quasi infini et aux limites ténues, combinant plusieurs aspects. Tout d'abord les spécificités d'écriture d'un auteur (son style) peuvent définir des procédés de style considérés souvent comme des figures de style à part entière. Par exemple, le langage imagé et truculent de San Antonio est lui-même l'assemblage de nombreuses figures. Par ailleurs, les « contraintes » oulipiennes, du nom de l'Ouvroir de Littérature Potentielle, qui sont des figures sans effet et sans but, mais qui entrent dans le manifeste esthétique du mouvement (telles l'anagramme ou le lipogramme, entre autres) sont classés comme des figures de style alors qu'elles opèrent de simples manipulations de langue. En soi elles se suffisent en elles-mêmes, par le fait qu'elles permettent d'éprouver la souplesse du langage.

La cimaise ayant chaperonné
Tout l'éternueur, Se tuba fort dépurative
Quand la bixacée fut verdie :
Pas un sexué pétrographique morio
De moufette ou de verrat.

Le calligramme de Guillaume Apollinaire est une figure de style transformant les graphèmes, en les disposant selon un dessin.

Le recours au dessin, comme dans le cas des calligrammes ou des lettres-images notamment est une autre source de création stylistique, de même que la manipulation de la syntaxe : par déconstruction (écriture de Louis Ferdinand Céline par exemple), par écriture automatique (le poème *Bouée* de Louis Aragon par exemple), ou par hermétisme (comme dans le poème de Stéphane Mallarmé intitulé *Hommage*), par vers libre ou vers brisés. L'utilisation des jeux de mots permet également une vaste palette d'effets de style. Enfin, les opérations sur le signe graphique, comme les Onomatopées, la modification de la typographie (blanc typographique spécifique au roman poétique), l'usage de la ponctuation non standard ou la suppression de la ponctuation (esthétique de la poésie expérimentale moderne, dite « blanche » notamment ou du Nouveau Roman) constituent des procédés considérés souvent comme des figures de style.

I.4 Typologie et classement :

La classification des figures de style est complexe et les diverses approches toujours contestables. Par exemple pour la rhétorique classique, issue des Grecs et des Latins, les figures relèvent des topoï discursifs alors que pour la stylistique, une figure se fonde sur un usage et sur un mécanisme mais aussi sur l'effet produit. Il existe aussi d'autres classifications, plus originales et émanant d'universitaires. Les typologies fournies par les travaux classiques ou par les manuels se caractérisent par leur grande hétérogénéité en effet. Ils s'accordent cependant le plus souvent sur certains regroupements à partir de procédés linguistiques comme l'analogie, la substitution, la reprise phonique etc.

Les principales figures de style sont le plus souvent regroupées en fonction de leurs principes de base :

I.4.1 Figures jouant sur le sens des mots :

Principe	Nom	Définition	Exemple

de base			
Analogie	**l'image**	fondée sur l'équivalence, l'image consiste en un rapprochement de deux champs lexicaux qui met en évidence un élément qui leur est commun	« Les souvenirs sont cors de chasse Dont meurt le bruit parmi le vent » — Guillaume Apollinaire, *Cors de chasse*
	la comparaison	la comparaison comporte trois éléments : le comparé - l'outil de comparaison - le comparant (éventuellement inversés)	« La musique souvent me prend **comme une mer** » — Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal, LXIX. — La Musique*
	la métaphore	image sans outil de comparaison – on distingue la métaphore annoncée (ex.1) où le comparé et le comparant sont présents et la métaphore directe (ex.2) dans laquelle le comparé est sous-entendu, d'où une grande force de suggestion mais aussi un risque	• ex.1, métaphores annoncées : ○ « Son rire de pluie fraîche » (Julien Gracq) ○ « Vieil Océan, ô grand célibataire » (Comte de Lautréamont, *Les Chants de Maldoror, Chant I*) • ex.2, métaphore directe : « Ce toit tranquille, où marchent des colombes,

		d'incompréhension qui rend nécessaire le contexte	Entre les pins palpite, entre les tombes » — Paul Valéry, *Charmes, Le Cimetière marin* le contexte permet de comprendre que « toit » renvoie à « mer » et « colombes » à « voiles de bateaux ».
Substitution	**la personnification ou l'animation**	évocation d'une chose ou d'une idée sous les traits d'un être humain, d'un dieu ou d'un animal	« Je vis les arbres s'éloigner en agitant **leurs bras désespérés** » — Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs, Deuxième partie* « [...] la grande République **Montrant du doigt** les cieux ! » — Victor Hugo, *Les Châtiments, À l'obéissance passive*
	l'allégorie	représentation concrète d'un élément abstrait	« Mon beau navire, ô ma mémoire » — Guillaume Apollinaire, *Alcools, La Chanson du mal-aimé*
	le symbole	image référence	« Le poète est semblable au prince des nuées qui hante la tempête » — Baudelaire, *Les Fleurs du mal, L'Albatros*

	l'image filée (ou métaphore filée)	s'étend sur plusieurs éléments	« [...] et Ruth se demandait, [...] Quel Dieu, quel **moissonneur** de l'éternel été Avait, en s'en allant, négligemment jeté Cette **faucille d'or** dans le **champ** des étoiles » — Victor Hugo, *La Légende des siècles, Booz endormi*
	l'hypallage	épithète impertinente constituant une métaphore par le décalage de la relation logique entre les éléments d'une phrase	« le mélancolique animal » — Jean de La Fontaine, *Le Lièvre et les Grenouilles* « Automne malade » — Guillaume Apollinaire, *Alcools, Automne malade* « Qu'au son des **guitares nomades** La gitane mime l'amour » — Louis Aragon, *Le Roman inachevé, À chaque gare de poussière...*
	le cliché	image considérée comme usée	• « La neige étend son blanc manteau » • la formule célèbre de Gérard de Nerval : « Le premier

			homme qui a comparé une femme à une fleur était un poète, le deuxième un imbécile ».
	la métonymie	elle remplace un terme par un autre qui a un rapport logique mais qui n'a aucun élément matériel commun. Elle peut substituer le contenant au contenu (ex), le symbole à la chose (les lauriers = la gloire), l'objet à l'utilisateur (le premier violon), l'auteur à son œuvre (un Zola), l'effet à la cause (Socrate a bu la mort = la ciguë)...	« C'était au temps où Bruxelles chantait » — Jacques Brel, *Bruxelles*
	la synecdoque	c'est une variété de métonymie, parfois confondue avec elle ; elle est fondée sur le principe de l'inclusion. Elle permet d'exprimer la partie pour le tout (ex.1) ou la matière pour l'objet (ex.2)	• ex.1 : « Mon bras qu'avec respect toute l'Espagne admire, Mon bras, qui tant de fois a sauvé cet empire, » — Corneille, *Le Cid, acte I, scène 4* • ex.2 : « Ah ! quelle cruauté, qui tout en un jour tue

			Le père par le fer, la fille par la vue ! » — Corneille, *Le Cid, acte III, scène 4*
	l'antonomase	nom propre employé comme nom commun	« C'est l'ennui de me voir trois ans et davantage, Ainsi qu'un **Prométhée**, cloué sur l'Aventin » — Du Bellay, *Les Regrets, Ce n'est que le fleuve…*
	l'euphémisme	atténuation pour éviter de heurter ; procédé utilisé par exemple comme marque poétique et qui passe souvent par une périphrase avec également une fonction métaphorique	« La Parque t'a tuée, et cendres tu reposes » — Ronsard, *Sur la mort de Marie, V - Comme on voit sur la_branche au mois de May la rose*
	la litote	atténuation qui suggère le plus en disant le moins, souvent à l'aide d'une tournure négative (ex.1). Également procédé d'ironie (ex.2)	• ex.1 : « Va, je ne te hais point » (= je t'aime) (Corneille) - « Ce n'est pas drôle » (= c'est dramatique) • ex.2 : « Ensuite la mousquèterie ôta du meilleur des mondes neuf à dix mille coquins... » (= extermina) - (Voltaire, *Candide*, Chapitre 3)

	la périphrase	remplacement du mot par une expression explicative, fonction poétique et métaphorique ou atténuation	« **Les Filles du limon** tiraient du **Roi des Astres** Assistance et protection » — La Fontaine, *Le soleil et les grenouilles*
	l'antiphrase	expression d'une idée par son contraire avec une ironie clairement perceptible d'où nécessité du contexte ou de l'intonation	« Tout **ce joli monde** se retrouvera là-haut Près du bon dieu des flics » — Jacques Prévert, *Paroles, Le Temps des noyaux*

I.4.2 Figures jouant sur la place des mots :

Principe de base	**Nom**	**Définition**	**Exemple**
Insistance	**l'épanalepse**	reprise à la fin d'une proposition du même mot que celui situé en début(ex. 1), par opposition à l'anadiplose qui est une reprise juxtaposée (ex. 2)	• ex. 1, épanalepse : « L'homme peut guérir de tout, non de l'homme » (Georges Bernanos) • ex. 2, anadiplose : « Comme le champ semé en **verdure** foisonne, De **verdure** se hausse en **tuyau** verdissant, Du **tuyau** se hérisse en épi florissant » — Du Bellay, *Les*

			Antiquités de Rome, 30
	l'anaphore	reprise de mots dans des constructions semblables avec un effet de rythme sensible	« **Puisque** le juste est dans l'abîme, **Puisqu'**on donne le sceptre au crime, **Puisque** tous les droits sont trahis, **Puisque** les plus fiers restent mornes, **Puisqu'**on affiche au coin des bornes Le déshonneur de mon pays... » — Victor Hugo, *Les Châtiments, Livre deuxième, V : Puisque le juste est dans l'abîme*
	l'accumulation	juxtaposition (ex. 1), avec éventuellement un effet de gradation croissante ou décroissante, et d'acmé (point culminant, ex. 2) ou climax	• ex. 1 : « adieu veau, vache, cochon… » — La Fontaine, *La Laitière et le Pot au lait* • ex. 2 : « Va, cours, vole, et nous venge. » — Corneille, *Le Cid, acte I, scène V*
	le parallélisme	structure en miroir montrant l'identité ou	« Mon cheval sera la joie Ton cheval sera l'amour »

		l'opposition (proche de l'antithèse)	— Victor Hugo, *La Légende des siècles, Les Chevaliers errants, Éviradnus, XI : Un peu de musique*
	l'hyperbole	amplification traduisant l'émotion ou apportant un souffle épique (ex. 1), éventuellement avec un effet ironique ou plaisant (ex. 2)	• ex. 1 : « Semble élargir jusqu'aux étoiles Le geste auguste du semeur » — Victor Hugo, *Les Chansons des rues et des bois, Saison des semailles. Le soir* « Ô République universelle, Tu n'es encor que l'étincelle, Demain tu seras le soleil ! » — Victor Hugo, *Les Châtiments, Lux* • ex. 2 : « Vous êtes le Phénix des hôtes de ces bois » — La Fontaine, *Le Corbeau et le renard*
Opposition	**le chiasme**	parallélisme et inversion, souligne l'union ou l'opposition	« Parler en mangeant, manger en parlant » — Balzac « Tu m'emmènes, je t'enlève... » — Victor Hugo, *La*

			Légende des siècles, Les Chevaliers errants, Éviradnus, XI : Un peu de musique
	l'antithèse	parallélisme et opposition	« Je vis, je meurs ; je me brûle et me noie ; » — Louise Labbé, *Anciens poètes de France*
	l'oxymore	variété d'antithèse à l'intérieur d'un groupe nominal, d'une expression	« Les chers corbeaux délicieux » — Arthur Rimbaud, *Poésies, Les Corbeaux* « Le superflu, chose très nécessaire » — Voltaire, *Le Mondain*
	le zeugme (ou zeugma)	« attelage » de mots sans cohérence sémantique avec souvent un effet comique	« Un pauvre bûcheron, tout couvert de ramée, Sous le **faix du fagot** aussi bien que des **ans** Gémissant [...] » — La Fontaine, *La Mort et le bûcheron*

I.4.3 Figures jouant sur les sonorités et qui relèvent plus proprement de l'art poétique :

Principe	Nom	Définition	Exemple

de base			
Reprise de sons	**l'allitération**	répétition sur plusieurs mots d'une sonorité consonantique avec un effet de rythme marqué, pouvant créer une harmonie imitative	répétition expressive des /r/ : « Tandis que les c**r**achats **r**ouges de la mit**r**aille Sifflent tout le jour par l'infini du ciel bleu ; Qu'éca**r**lates ou ve**r**ts, p**r**ès du **R**oi qui les **r**aille, C**r**oulent les bataillons en masse dans le feu ; » — Arthur Rimbaud, *Poésies, Le Mal*
	l'assonance	[stylistique] répétition d'une voyelle sur plusieurs mots d'une même phrase (ex. 1) ; [poétique] rimes qui s'accouplent sur un groupe vocalique formé d'une voyelle tonique identique et d'un phonème consonantique variable (opposé : contre-assonance)	reprise du son /an/ : « Je fais souv**ent** ce rêve étr**an**ge et pénétr**ant** » — Paul Verlaine, *Poèmes saturniens, Melancholia — VI : Mon rêve familier*
	l'homéotéleute	répétition d'un son ou d'un groupe de sons à la finale de plusieurs mots successifs	« cette tour était la flèche la plus hardie, la plus ouvr**ée**, la plus menuis**ée**,

			la plus déchiquet**ée**, qui ait jamais laiss**é** voir le ci**el** à travers son cône dent**elle** » — Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*
Proximité des sons	**la paronomase**	jeu sur la proximité des sons (paronymie)	« Et l'on peut me réduire à vivre sans **bonheur**, Mais non pas me résoudre à vivre sans **honneur**. » — Corneille, *Le Cid, acte II scène 2* « Comme la **vie est lente** Et comme l'Espérance est **violente** » — Guillaume Apollinaire, *Alcools, Le Pont Mirabeau*

I.4.4 Figures jouant sur la syntaxe :

Principe de base	**Nom**	**Définition**	**Exemple**
Rupture de construction	**l'ellipse et l'asyndète**	juxtaposition sans lien grammatical (parataxe) qui marque de l'émotion ou la spontanéité (ex.1), ou constitue un raccourci	• ex.1 Ellipse : « Ça a débuté comme ça. Moi, j'avais jamais rien dit. Rien. C'est Arthur Ganate qui m'a fait parler. Arthur, un étudiant, un carabin lui aussi, un

		frappant (ex.2)	camarade. » — Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit, incipit* • ex.2 Asyndète : « Métro, boulot, dodo »
	l'anacoluthe	non respect de la syntaxe courante, par exemple non rattachement de l'adjectif au nom	« Exilé sur le sol au milieu des huées Ses ailes de géant l'empêchent de marcher » — Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal, L'Albatros*

I.4.5 Figures jouant sur le discours :

Principe de base	Nom	Définition	Exemple
Discours recréé	**la prosopopée**	donner la parole à un absent	« Écoutez. Je suis Jean. J'ai vu des choses sombres » — Victor Hugo, *Les Contemplations*, *Livre VI, IV : « Écoutez. Je suis Jean. J'ai vu des choses sombres »* Hugo fait parler saint Jean, bouche d'ombre de l'Apocalypse
Silence non	**la**	parler de quelque chose	« Je n'essaierai donc pas de vous

tenu	**prétérition**	après avoir annoncé que l'on ne va pas en parler	décrire quel sombre enthousiasme se manifesta dans l'armée insurgée après l'allocution de Biassou. Ce fut un concert distordant de cris, de plaintes, de hurlements. Les uns se frappaient la poitrine, les autres heurtaient leurs massues et leurs sabres… » — Victor Hugo, *Bug-Jargal, ch. XXIX*
Interpellation feinte	**la question rhétorique**	fausse question destinée à garder ou à susciter l'intérêt du lecteur interpellé	« Fit-il pas mieux que de se plaindre ? » — La Fontaine, *Le Renard et les Raisins*

I.4.6Tropes et non-tropes :

Une métaphore filée compose le poème *Hymne à la beauté* de Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*.

Historiquement, les figures de style sont des tropes, idée que *L'Encyclopédie* de Diderot évoque. Les tropes rassemblent cependant un échantillon assez restreint de figures, telles la métaphore et la métonymie. Il s'agit surtout de figures reposant sur l'analogie et constitutives du langage imagé. La distinction entre les tropes et les non-tropes (figures où aucun « changement de sens » ne semble apparaître) persiste dans la didactique française jusqu'à Pierre Fontanier. Il distingue en effet les tropes des non-tropes qui sont définis de manière négative et les nomme les « autres que tropes » et introduit par-là un déclin de la rhétorique. La classe de ces non-tropes regroupe la majeure partie des figures existantes et connues habituellement. Fontanier les classe selon la transformation qu'ils mettent en œuvre. Patrick Bacry reprend cette distinction qui sous-divise les figures de style en 15 : figures de construction, figures de la ressemblance, figures du voisinage, figures de l'ordre des mots, figures du lexique, figures du contenu sémantique et figures de l'organisation du discours. Patrick Bacry, mais aussi Bernard Dupriez ou Michel Pougeoise, proposent de les classer au

moyen d'une grille multicritères combinant : la nature de la figure (ce qui la fait) ; la condition de son apparition (son repérage dans le discours) ; l'effet qu'elle produit enfin.

I.4.7 Autres classements proposés par l'analyse linguistique moderne

I.4.7.1 Suite à la grammaire générative :

Cette approche plus complète, issue des travaux de la grammaire générative et combinatoire, est développée dans « liste des figures de style ».

La linguistique moderne utilisant l'analyse combinatoire du langage aboutit ainsi à un système cohérent qui permet une classification plus exhaustive des figures de style. Cette classification comporte deux axes : un axe de transformation lui-même sous-divisé en « identique » et « non-identique », composé des différentes opérations possibles sur la phrase et les mots concernés par la figure ; un axe dit de niveau qui correspond au sujet grammatical (« graphique », « phonique » ou « morphosyntaxique ») ou sémantique, sur lequel porte l'opération de transformation. Les opérations aboutissant à des figures de style jouant sur les trois premiers niveaux redéfinissent la « forme » des mots et des objets grammaticaux : graphèmes (la graphie des mots, les lettres), phonèmes (les sons) et morphosyntaxe (constitution des mots et leurs combinaisons) ; les opérations portant sur la sémantique (le sens) jouent elles sur le contenu et regroupent plus largement les tropes qui rassemblent les figures qui transforment le sens propre d'un mot en un sens figuré.

Il existe aussi des classements plus originaux, souvent le fait d'un auteur. Richard Arcand par exemple, dans *Les Figures de style. Allégorie, ellipse, hyperbole, métaphore*... se distingue par sa prise de position originale dans le milieu littéraire. Il classe en effet les figures selon une double entrée : « des procédés aux figures » (classement qui part du mécanisme linguistique en œuvre et aboutit aux figures correspondantes) et des « effets aux figures ». Il identifie ainsi systématiquement les effets de réception visés par les figures ; sa *table d'orientation* en guise d'annexe apporte une visibilité pédagogique remarquable à un discours qui devenait trop technique. Pour Marc Bonhomme, il existe un « degré d'ambiguïté » inhérent à toute figure de style. Auteur des *Figures clés du discours*, il considère que la portée stylistique de la figure ne peut se comprendre sans référence à l'acte d'énonciation discursif.

I.4.7.2 Par niveaux syntaxiques et par effets illocutoires

De façon générale, le discours est un ensemble de mots qui peut être étudié sous divers points de vue. Il se compose d'un ensemble de niveaux linguistiques décomposables dans l'absolu, entretenant des relations morphosyntaxiques (les règles de grammaire) et sémantiques (contexte linguistique) : le mot, le groupe de mots (syntagme), la phrase (ou proposition), le texte. Si ce découpage fait débat, il reste le plus admis. Les figures peuvent être définies, dans leurs mécanismes et leurs effets, selon le ou les niveaux (x) où elles évoluent. Ainsi, les figures du signifiant opèrent sur le mot, le phonème ou le morphème, au niveau minimal donc, c'est le cas de la paronomase, de l'épenthèse, l'aphérèse, la syncope. Les figures syntaxiques opèrent sur les groupes de mots et syntagmes, au niveau dit « phrastique » (de la phrase) ; c'est le cas de l'épanorthose, du parallélisme, de l'ellipse. Les figures sémantiques opèrent sur le sens intralinguistique (présent dans le texte), dans des relations d'images ; c'est le cas de l'oxymore, de l'hypallage et de la métonymie. Les figures référentielles agissent elles sur le contexte extralinguistique (hors le texte), dans des relations d'images également, souvent par décalage ; cas de l'ironie, de la litote. Ces quatre niveaux permettent, par croisement d'avec les deux axes précédents déterminant la nature des figures (présentes/absentes), d'obtenir un effet particulier, par un mécanisme particulier, signifiant un sens particulier : une figure de style.

La classification des figures de style peut aussi se faire selon le critère des effets qu'elles produisent chez l'interlocuteur. Il existe ainsi quatre classes : l'attention (par un écart à la norme, la figure frappe l'interlocuteur, c'est le cas de l'inversion par exemple), l'imitation (imitation d'un contenu d'un texte par la forme qui lui est donné (c'est la notion d'harmonie imitative), par exemple dans l'allitération), la connotation enrichit le sens par polysémie, comme dans le cas des tropes. Par ailleurs, la majeure partie des figures existantes induit ce type d'effet et enfin les catachrèses : certaines figures ne recherchent aucun effet, car l'écart à la norme sur lequel elles reposent est tout simplement accepté par l'usage. C'est le cas de certaines métonymies reconnues, et de métaphores devenues clichés comme l'expression devenue incontournable « Les ailes de l'avion » reposant à l'origine sur une métaphore. Les catachrèses enrichissent ainsi la langue, à partir d'un emploi qui était alors figure de style mais devenu normatif.

I.5 Historique :

I.5.1 Antiquité :

I.5.1.1 La rhétorique grecque :

Platon est le premier à évoquer les figures de style à travers ses dialogues, notamment le *Gorgias* et le *Phèdre*. Il s'intéresse à ce qui permet dans le discours de clarifier sa pensée (le λόγος, *logos*) afin d'exprimer au mieux l'idée à communiquer dans une approche herméneutique ou maïeutique... Platon distingue deux arts rhétoriques, l'un sérieux l'autre sophistique ; la différence résidant dans le bon emploi des figures logiques et de l'effet recherché chez le récepteur (convaincre dans la véritable rhétorique, séduire dans le sophisme). Platon définit par-là le cadre des figures de style de construction (celles dites argumentatives) ; de plus son recours constant à des images et analogies comme l'allégorie de la caverne, les exemplifications également, en font esthétiquement parlant un modèle d'utilisation stylistique, au-delà d'un simple recours argumentatif de la *rhétorikè teknikè* (la technique rhétorique grecque).

C'est Aristophane de Byzance qui établit le premier un répertoire lexicographique contenant de nombreuses figures. Les grands orateurs mirent en œuvre la force suggestive et argumentative des figures, tels Démosthène, Lysias ou Isocrate.

Aristote est quant à lui le premier, dans sa *Rhétorique*, à étudier l'effet des figures de style sur les récepteurs, à travers les trois genres de persuasion sociale au moyen du langage, construit vers un effet soit logique, soit affectif. Son autre œuvre de renom, la *Poétique* qui a trait au genre théâtral et à la notion d'imitation (*mimèsis* en grec) continue la réflexion sur les effets illocutoires. Il définit par-là les conditions d'un « langage relevé d'assaisonnements » agissant soit sur le rythme, soit sur la mélodie ou le chant. Aristote perçoit par-là les figures de style majeures, celles que l'évidence relève car jouant sur la modulation des mots (rythme, mélodie et chant). Aristote va donc permettre à ses épigones — médiévaux notamment — de classer les figures de style au moyen de leurs effets recherchés.

I.5.1.2 La rhétorique latine :

Les orateurs romains définissent une nouvelle rhétorique afin de satisfaire aux conditions prescrites lors des prises de paroles publiques par le protocole latin. Reprenant Aristote, les romains vont rendre davantage pratique la rhétorique.

Cicéron, notamment dans son ouvrage fondateur *De l'invention*, divise un discours efficace en trois parties : *narratio*, *confirmatio* et *peroratio*. Chacune s'explique par la mise en œuvre de figures particulières liées à l'utilisation des arguments et des preuves. Deux niveaux d'effets sont envisagés : le *pathos*, πάθος en grec ancien, (jouer sur les sentiments de l'auditeur) et l'*Èthos* ἔθος (l'orateur se présente sous une certaine apparence). De là découle une gamme de capacités détenues par l'orateur pour animer son discours, parmi lesquelles : l'*elocutio* qui correspond au choix des mots et à la mobilisation des figures de style. Pour Cicéron, donc, celles-ci deviennent un instrument conscient utilisé par l'émetteur, dans le but de provoquer un effet chez le récepteur. D'autres ouvrages de l'orateur romain poursuivent la réflexion autour des catégories du discours : *Brutus ou Dialogue des orateurs illustres*, *Des Orateurs parfaits* et surtout *Les Topiques* qui s'attachent aux arguments et à leur mise en forme ; de là découleront les figures dites « topiques », proches des images et des « topoi » (clichés, lieux communs…).

Dans la *Rhétorique à Herennius*, premier manuel de l'art de parler, l'auteur, anonyme, codifie la rhétorique et propose une méthode de constitution du discours, au moyen, notamment, de figures de rhétorique.

« Tous les styles de discours, le style élevé, le moyen, le simple sont embellis par les figures de rhétorique dont nous parlerons plus loin. Disposées avec parcimonie, elles rehaussent le discours comme le feraient des couleurs. Placées en trop grand nombre, elles le surchargent »

Il définit deux types de figures de style : les figures de mots et les figures de pensées que les romains nomment tropes (définition assez large évoquant le fait de « tourner » le mot d'une certaine façon, d'y imposer une image et une déformation donc). Il distingue une série de figures, qu'il nomme précisément, qui vont du portrait à la litote. Certaines figures acquièrent le nom qu'elles garderont dans nos classifications modernes (hyperbole, personnification, comparaison…).

Quintilien dans son *Institutions oratoires* nourrit les réflexions médiévales et de la Renaissance. Il distingue les *figurae sententiarum* et les *figurae verborum*, soit : les « figures de pensée » et les « figures de mots », donnant au mot figure une assis rhétorique qui est la sienne aujourd'hui Sa figure dite de l'« Hexamètre mnémotechnique de Quintilien » permet de cadrer l'utilisation d'effets et la pertinence d'arguments. Il définit deux types de figures : dans une acceptation large d'abord, la figure est une forme particulière du discours, ce qui correspond à l'étymologie même de la *figura* et du trope. Deuxièmement, dans une acceptation étroite ou stricte elle permet à l'auteur de faire évoluer la poétique des figures de style. En effet pour Quintilien, une figure induit un écart par rapport à une norme du discours, une transformation non conventionnelle. Il jette par-là les bases du style et propose que la figure de style soit un point de vue réfléchi et esthétique adopté par l'émetteur, une valeur ajoutée de sens en d'autres mots. Ces écarts linguistiques qu'il nomme les « barbarismes » sont générateurs d'effets :

« Quelques-uns ne considèrent pas comme solécismes ces trois vices de langage, et ils appellent l'addition, pléonasme ; le retranchement, ellipse ; l'inversion, anastrophe ; prétendant que, si ces figures sont des solécismes, on peut en dire autant de l'hyperbate »

Il définit des niveaux de transformations conduisant à un surcroît de sens. Plus généralement, Quintilien passe en revue l'ensemble des figures connues à l'époque, héritées des grecs.

Quintilien distingue le langage pur — les « mots propres », selon ses termes, — et les « mots métaphoriques », qui en sont une transformation :

« Les mots propres sont ceux qui conservent leur signification primitive ; les métaphoriques sont ceux qui reçoivent du lieu où ils sont placés un sens autre que celui qu'ils ont naturellement. Quant aux mots usités, ce sont ceux dont l'emploi est le plus sûr. Ce n'est pas sans quelque danger qu'on en crée de nouveaux ; car s'ils sont accueillis, ils ajoutent peu de mérite au discours ; et s'ils ne le sont pas, ils nous donnent même du ridicule »

L'historien latin Tacite, dans son *Dialogue des orateurs,* forme des figures de style liées à la description afin d'animer ses portraits d'empereurs romains (il crée l'hypotypose notamment). Il crée en quelque sorte le genre narratif usant d'images et annonciateur des romans. Le *Traité*

du Sublime, attribué au Pseudo-Longin est l'acte de naissance de la notion de style littéraire, perçu comme gratuit et esthétique mais nécessaire pour provoquer l'émotion. Longin aura une puissante influence sur le Classicisme, sur Nicolas Boileau notamment, qui le traduit en français et commente son apport dans *Réflexions critiques sur Longin* (1694-1710). Ce dernier définit le sublime comme l'essence de l'art littéraire et poétique, qui doit être élevé afin de se démarquer du langage oral vulgaire et populaire : « le sublime ravit, transporte, produit une certaine admiration mêlée d'étonnement et de surprise... Quand le sublime vient à éclater, il renverse tout comme la foudre ». Longtemps le style vrai et conventionnel sera assimilé au « sublime » (Racine, Malherbe…) et les images participent de manière importante dans la constitution d'un beau style afin d'évoquer les idées nobles (notamment religieuses).

I.5.2 Moyen Âge et Renaissance :

I.5.2.1 La Pléiade :

La Renaissance est une période riche en traités rhétoriques. Peu à peu, les tropes et figures vont être l'objet d'une science naissante : la grammaire. Les auteurs de La Pléiade usent de nouvelles figures de style comme la personnification ou l'anaphore comme dans cette troisième strophe du poème tiré des *Antiquités de Rome* de Joachim Du Bellay :

Joachim Du Bellay.

Rome de Rome est le seul monument,
Et Rome Rome a vaincu seulement.
Le Tybre seul, qui vers la mer s'enfuit,
Reste de Rome. O mondaine inconstance !
Ce qui est ferme, est par le temps destruit,

Et ce qui fuit, au temps fait résistance

Les figures de sonorités purement poétiques comme l'assonance ou l'allitération, sont également très employées, suivant le principe d'enrichissement de la langue française, exalté

par Joachim Du Bellay dans son traité *Défense et illustration de la langue française* (1549). À la même époque, en 1539, l'édit de Villers-Cotterêts impose l'utilisation de la langue française, langue nationale, pour tous les actes administratifs. La Pléiade préconise la formation d'une langue nationale, le français, dotée d'une souplesse et d'une richesse comparables à celles de la langue latine. Dès lors les poètes autour de Du Bellay et de Pierre Ronsard ne cesseront d'enrichir la langue, parfois à l'excès, de néologismes et de nouvelles images, en rupture avec les clichés de l'époque. Bien plus, La Pléiade se fonde sur la notion d'inspiration, suivant les mots d'Horace, et prône l'« innutrition », expression de leur invention qui désigne le fait d'assimiler les mots et les images des Anciens et de les adapter à la langue du poète ; une imitation créatrice en définitive. Néanmoins c'est bien le renouveau que cherchent les poètes, suivant la consigne de l'auteur de la *Défense* :

Je choisirai cent mille nouveautés
Dont je peindrai vos plus grandes beautés
Sur la plus belle idée.

(Du Bellay, *L'Olive (1553)*.)

Par ailleurs Du Bellay, après en avoir fait la défense, veut « illustrer » la langue française. Celle-ci ne peut se produire que par l'ornementation, que Pierre Ronsard définit ainsi :

« Les ornant et enrichissant de Figures, Schèmes, Tropes, Métaphores, Phrases et périphrases eslongnées presque du tout, ou pour le moins séparées, de la prose triviale et vulgaire (car le style prosaïque est ennemy capital de l'éloquence poëtique), et les illustrant de comparaisons bien adaptées de descriptions florides, c'est-à-dire enrichies de passements, broderies, tapisseries et entrelacements de fleurs poëtiques, tant pour représenter la chose que pour l'ornement et splendeur des vers »

— Pierre Ronsard, *Sonnets pour Hélène, II. 60-64*

Il pointe là directement l'importance des figures de style dans le renouvellement de la langue et dans la force de l'expression, dans sa clarté aussi. Elles sont pour les auteurs de La Pléiade une source d'abondance, de *copia*. Du Bellay et Pierre Ronsard aiment à les comparer à un fleurissement ou à des « épiceries » : pour eux, les tropes relèvent la langue comme si le texte était un plat à déguster.

I.5.2.2 Ramus et le Collège de Presles :

Pierre de La Ramée (dit Ramus) et ses disciples, Omer Talon et Antoine Fouquelin, fondent dès 1545 le groupe des grammairiens du Collège de Presles qui, jusqu'en 1562, publie des ouvrages d'étude rhétorique intitulés les *Ciceronianus* où ils proposent, entre autres, une typologie des tropes et des procédés d'éloquence. Antoine Fouquelin notamment dans sa *Rhétorique française* (1555) est l'un des premiers en France à se tourner non plus vers la valeur des figures mais vers la nature des mécanismes figuraux ; on peut dire qu'avec Fouquelin, la rhétorique se veut scientifique et classificatrice. Il distingue les « figures de sentence », de la « réticence » et de la « correction ». On a déjà avec Fouquelin, une tentation scientifique de nommer et classer les figures et tropes par leur mécanisme linguistique. Pour Chaïm Perelman Ramus « enlève à la rhétorique d'Aristote ses deux parties essentielles, l'invention et la disposition, pour ne lui laisser que l'élocution ». Ramus permet donc « une rhétorique des figures ».

I.5.3 Période classique :

I.5.3.1 Le Sublime :

La stricte codification des règles dramatiques et poétiques surtout, sous l'impulsion de théoriciens tels Nicolas Boileau ou François de Malherbe conduisent à une première classification des figures de style, dont le critère principal est qu'elles ne doivent pas obscurcir les idées de l'auteur mais au contraire exprimer avec davantage de clarté le message. Le registre doit toujours rester du domaine du sublime, fidèle aux prescriptions de Longin. Le père Bernard Lamy évoque, lui, lors du débat sur l'ordre naturel des mots et son rapport à la logique formelle, dans son ouvrage *La Rhétorique ou l'art de parler*, que les figures de style sont le langage particulier des passions. Au final, la force de l'impression qu'elles exercent sur l'auditeur tient à leur capacité de subvertir l'ordre naturel des mots dans la phrase. C'est le cas pour Lamy de l'antithèse, de l'hyperbate, de la suspension, au détriment de l'exposition claire des idées. Plus tard Fénelon, suivant Lamy, annonce que la sécheresse de la prose française est due au fait que l'on respecte par trop l'ordre naturel des idées dans la proposition, et que l'on ostracise la figure de l'inversion, pourtant source de variété et d'éloquence ; le style provenant donc pour lui du non-respect de la linéarité du discours.

I.5.3.2 Figures de style et genres littéraires :

Parallèlement se développent les figures de style de pensée, avec Molière notamment, et plus largement celle de l'ironie. Le courant marginal de la Préciosité inonde la littérature de nouvelles figures tendant au jeu de mot gratuit et inutile, dont quelques-unes cependant demeureront dans la culture (hyperbole, euphémisme etc.). *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé et *Clélie, histoire romaine* de Madeleine de Scudéry en sont les expressions du genre. L'antonomase est couramment employée par les moralistes comme La Bruyère, de même que les figures de l'animation et du portrait (ethopée, prosopopée principalement). Jean de La Fontaine excelle quant à lui à employer les figures de construction qui apportent de la souplesse à ses *Fables* (accumulation, gradation) et celles de pensée apportant de l'analogie et de l'image (apologue, gnomisme). Le développement du genre argumentatif, avec les genres du sermon et du pamphlet, conduit les auteurs à mettre au jour une gamme variée de figures opérant sur le niveau syntaxique (hypallage, prétérition). Le développement social du roman apporte finalement nombre de figures de contraste (oxymore, antithèse) et d'analogie, avec notamment Marguerite de Navarre et son *Heptaméron*, Charles Sorel et son *Francion*, Madame de La Fayette, enfin, avec *La Princesse de Clèves*, premier roman du genre.

I.5.4 XVIIIe et XIXe siècles :

À la période médiévale, succèdent de nombreux traités et manuels de rhétorique qui tentent de proposer une classification des ornements du discours. Bernard Lamy le premier dans *La Rhétorique ou l'Art de parler* (1675) expose que la force de l'impression que les figures exercent sur l'auditeur tient à leur capacité de subvertir l'ordre naturel des mots dans la phrase. César Chesneau Dumarsais (*Traité des Tropes*, 1730) détaille l'usage des tropes dans le discours, en appuyant des exemples. L'Écossais Hugh Blair (*Rhétorique*, 1783), Gabriel-Henri Gaillard(*La Rhétorique des Demoiselles*, 1807), Pierre Fontanier avec son *Manuel classique pour l'étude des Tropes* (1827), François De Caussade (*Rhétorique et Genres littéraires*, 1881) et Paul Prat (*Éléments de Rhétorique et de Littérature*, 1889) enfin publient des traités de rhétorique qui préparent les analyses modernes. Deux auteurs en France sont particulièrement significatifs : Dumarsais et Fontanier.

I.5.4.1 César Chesneau Dumarsais :

César Chesneau Dumarsais dans son *Traité des tropes* (1730), son œuvre principale, expose d'abord ce qui constitue le style figuré, et montre combien ce style est ordinaire, et dans les écrits et dans la conversation ; il détaille l'usage des tropes dans le discours, en appuyant ses observations d'exemples. Il appelle trope une espèce particulière de figure qui modifie la signification. La figure est ainsi, au sens propre et conformément à son étymologie, la forme extérieure d'un corps. Il définit le « trope » (notion non encore différenciée de celle de figure de style) comme :

« des figures par lesquelles on fait prendre à un mot une signification qui n'est pas précisément la signification propre de ce mot. »

Néanmoins, Dumarsais demeure sur l'aspect sémantique et n'entrevoit jamais, ou rarement, le mécanisme linguistique à l'œuvre dans la figure de style, et de ce fait il omet nombre de celles-ci. Son apport réside dans le fait qu'il ait montré l'universalité des figures ; n'importe quel type de production, écrite ou orale, a en effet recours à des figures de langage« Il n'y a rien de si naturel, de si ordinaire et de si commun que les figures dans le langage des hommes ». Il popularise également l'idée que les pensées sont produites et façonnées par le langage.

I.5.4.2 Pierre Fontanier et Thomas De Quincey :

Pierre Fontanier, éditeur du célèbre *Commentaire des tropes de Du Marsais,* est le premier théoricien des figures de style, au travers de deux ouvrages de référence. En 1821, il publie le *Manuel classique pour l'étude des tropes*, qui est adopté comme manuel dans l'enseignement public (pour la classe de rhétorique). Puis en 1827, dans *Les Figures du discours*, il s'attache le premier à en proposer une classification scientifique et y distingue sept classes. Il réduit les tropes à trois figures exemplaires : la métonymie, la synecdoque et la métaphore ; mais son intérêt réside surtout dans le fait qu'il a su proposer des définitions précises pour les figures recensées (il regroupe ainsi 82 figures). Son système de classification est le premier à être systématique et fondé sur des opérations logiques comme la cause, la conséquence, le contenant, la possession mais aussi sur le sentiment, sur l'effet que la figure fait naître chez le récepteur. Fontanier a ainsi pu décrire une véritable théorie des tropes — sans être pour autant exhaustif dans leur énumération — qui a beaucoup contribué aux classifications modernes, notamment des structuralistes comme Gérard Genette.

Thomas De Quincey, essayiste anglais, publie dans son *Essai sur la rhétorique, le langage, le style* (somme d'essais publiés de 1828 à 1851) une théorie moderne et référencée des figures du langage. Pour lui, le style est « l'incarnation de la pensée », et sa pensée tend alors nettement vers la philosophie phénoménologique naissante, à l'aulne de l'empirisme. Néanmoins, De Quincey ne propose pas à proprement parler de système de classification, mais il ouvre le monde des figures de style, par celles alors considérées des tropes, à l'étude des actes de pensée dont dérive le style :

« Il arrive parfois que les images ne soient ni le simple vêtement étranger d'une pensée, ni de nature à être détachées de la pensée, mais qu'elles soient le coefficient qui construit absolument la pensée, parce qu'il s'ajoute à quelque chose d'autre en donnant à cette pensée une existence tierce et distincte » Thomas De Quincey, *Essai sur la rhétorique, le langage, le style*

La figure est pour lui « un intellect en mouvement ». Nettement organiciste de l'art d'écrire, de Quincey considère les figures de style comme évoquant et donnant accès à la *junctura* (terme provenant d'Horace désignant le rapport entre les phrases) des auteurs, à leurs esprits particuliers, leurs visions du cosmos en somme. Déjà proche des structuralistes et de Paul Ricœur, il invente de nouveaux concepts pour des tropes qui préfigurent les recherches modernes, à partir du postulat que c'est leur arrangement et disposition dans la phrase qui conditionne leurs fonctions et motivent leurs effets rhétoriques. Ainsi il parle de « processus textile », donnant naissance à la métaphore du texte comme tissu architectonique.

I.5.5 Au XXe siècle :

I.5.5.1 L'expérimentation : le surréalisme et l'Oulipo :

À côté des auteurs et poètes qui se saisissent naturellement de la potentialité du langage à découvrir de nouvelles tournures de pensée ou de transformation linguistique, le XXe siècle voit apparaître différents courants spécialisés qui, à la confluence des nouvelles théories sociologiques, psychanalytiques et linguistiques vont réinterpréter le mécanisme de formation des figures, hors vision esthétique. De manière générale, tout au long du XXe siècle, « la rhétorique a été réduite à ce qu'elle a de plus linguistique, c'est-à-dire la théorie des figures », au mépris du discours en lui-même et de sa dimension relationnelle et sociale.

Le surréalisme est le mouvement poétique moderne fondateur d'une réinterprétation des figures de style. Basé sur l'axiome selon lequel la langue est à réinventer, les surréalistes vont employer systématiquement les analogies et tropes, coupés de toute référence sémantique conventionnelle. Les jeux sur les sonorités ou les graphies vont leur permettre de constituer de nouveaux genres de textes qui seront repris par le second mouvement novateur en la matière : l'Oulipo. Laboratoire d'expérimentation linguistique, les auteurs de l'Oulipo vont créer de toutes pièces une nouvelle gamme de figures sur la base du concept de la contrainte comme la méthode S plus n (à partir de la « méthode S + 7 » mise au point par Jean Lescure dès 1961), la littérature combinatoire — qui permit à Raymond Queneau d'écrire *Cent Mille Milliards de Poèmes*, — mais aussi des poèmes booléens basés sur la théorie des ensembles. Les auteurs oulipiens forment ainsi une classe nouvelle de figures graphiques (lipogramme, anagramme) ou morphosyntaxique (palindrome), revisitant des techniques anciennes souvent ignorées par la littérature conventionnelle, aboutissant à générer de nouveaux types de textes voire de nouveaux genres[54]. Georges Perec a écrit *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour ?* Qui propose de multiples usages de figures de style. L'ouvrage collectif *La Littérature potentielle* propose également une liste de nouvelles figures et de contraintes oulipiennes qui dévoilent la plasticité des figures de style.

I.5.5.2 La redécouverte : Gérald Antoine et Henri Morier :

Le XXe siècle consacre la redécouverte des figures de style, ainsi que de la rhétorique. Pour Bernard Dupriez, cette redécouverte se fait en deux étapes. « En France, le premier pas vers un renouveau dans l'étude des figures de style remonte à 1959. M. Gérald Antoine, qui était alors professeur à la Sorbonne, proposa d'étudier les grands écrivains au point de vue de leurs procédés ».

Le second pas est la publication du *Dictionnaire de poétique et de rhétorique* d'Henri Morier, proposition de classement parmi les plus complètes. Henri Morier, professeur d'histoire de la langue française à l'université de Genève, fondateur du Centre de Poétique, réalise en effet avec son dictionnaire un ouvrage majeur depuis Pierre Fontanier. Son ambition est de réinventer la rhétorique, dans une dimension davantage technique, éclairée par les découvertes et les avancées linguistiques modernes. Il exhume notamment des figures disparues et tente de définir chaque procédé.

I.5.5.3 Figures de style et linguistique :

Le linguiste Roman Jakobson, créateur des fonctions du langage et du schéma communicationnel, considère que les figures de style usent de la fonction poétique et référentielle de la langue. Il distingue également deux pôles : le « pôle métaphorique » et le « pôle métonymique », dominant toute la structure du langage et permettant respectivement d'opérer des sélections et des combinaisons. Cette double notion lui a permis d'aboutir aux axes du syntagme et du paradigme.

De la même manière, le philosophe Paul Ricœur dans *La Métaphore vive* (1975) analyse le processus de création cognitive aboutissant à la métaphore, qui représente le prototype de toutes les autres figures, la transformation originelle en somme. Ricœur est à l'origine d'une nouvelle conception, plus universelle, de la métaphore, davantage transdisciplinaire. Selon lui la métaphore témoigne d'un processus cognitif n'aboutissant pas qu'à un simple phénomène linguistique de transport de sens, mais lié notamment à l'imagination ou à la mémoire.

Le Groupe µ a fourni, dans les années 1970, une typologie raisonnée de toutes les figures rhétoriques, rassemblée dans l'ouvrage *Rhétorique générale*. Le groupe de « l'école de Liège » est en effet composé des linguistes Jacques Dubois, Francis Édeline, Jean-Marie Klinkenberg, Philippe Minguet, F. Pire, Hadelin Trinon et vise une approche transdisciplinaire ; ils sont ainsi les premiers à théoriser les figures de style comme des procédés traduisibles dans tous les Arts, avec la notion de « sémiotique visuelle ». Pour ces auteurs, les figures de style sont des « métaboles », notions génériques permettant de regrouper sous une même nature toutes les figures existantes ; le terme désignant « toute espèce de changement soit dans les mots, soit dans les phrases ». Leur typologie est fondée sur la base de quatre opérations fondamentales : suppression, adjonction, suppression-adjonction, permutation. Ils ont forgé de nouveaux concepts pour regrouper les figures, déterminant les quatre types d'opérations linguistiques possibles : le métaplasme (modification phonétique ou morphologique d'un mot qui altère son intégrité par addition, suppression, substitution ou permutation), le méta taxe (modification syntaxique d'un énoncé qui altère son intégrité par addition, suppression, substitution ou permutation) et le métalogisme (modification sémantique d'un énoncé qui altère sa cohérence interne ou sa valeur référentielle par addition, suppression, ou substitution).

I.5.5.4 Le structuralisme :

Le structuralisme, avec Roland Barthes, conduit à formaliser une poétique (réflexion construite sur la création littéraire) centrée sur le contexte. Des figures de style créées par néologisme apparaissent, perçues comme des articulations du discours mettant en œuvre, dans un cadre énonciatif, la subjectivité de l'auteur. Gérard Genette travaille dans ses *Figures* (3 volumes) à étudier l'assemblage de procédés stylistiques en grands ensembles textuels aboutissant à isoler des grandes tendances de genres. L'apport de Barthes réside principalement dans une classification retenant comme critère unique une double transformation. Il distingue deux grandes familles de figures : les métaboles (substitution d'un signifiant à un autre comme les jeux de mots, métaphores et métonymies) et les parataxes (modifications des rapports existant entre les signes comme les anaphores, ellipses et anacoluthes). Barthes réalise une définition linguistique de la figure de style : « La figure de rhétorique étant définie comme une opération qui, partant d'une proposition simple, modifie certains éléments de cette proposition ». Cette vision de la figure de style est donc largement mécaniste et structuraliste, la transformation se faisant selon deux dimensions : la nature de la relation (jouant sur le contenu, le signifié) et la nature de l'opération (jouant sur la forme, sur le signifiant). De là, Barthes décrit deux plans nécessaires à l'effet de style : les opérations rhétoriques englobant les figures de diction et les figures de construction provenant de l'ancienne rhétorique, mais mettant en œuvre quatre transformations fondamentales qui sont : l'adjonction, la suppression, la substitution et l'échange et les relations : d'identité, de différence, de similarité et d'opposition. Ce plan se fonde, au niveau le plus élémentaire, sur la notion de sème et sera repris par Algirdas Julien Greimas (*Sémantique structurale*, 1966) ou Jean Cohen (*Structure du langage poétique*, 1966). La portée de l'apport de Barthes et des structuralistes en général réside dans leur volonté de réduire les faits de langue à des mécanismes primordiaux, en lien avec les théories sexuelles de Sigmund Freud. La nature des relations notamment (identité/différence) s'entend par exemple pour Barthes au niveau du complexe d'Œdipe et explique l'effet sur le récepteur. Néanmoins on peut reprocher en ce sens le relativisme de Barthes, le psychologisme de sa vision d'un phénomène qui appartient au final au domaine esthétique et à l'acte créatif.

I.5.5.5 Recherches modernes :

Les recherches modernes sont marquées par une grande diversité des approches, et par un souci de classification opératoire des figures. Catherine Fromilhague les nomme les « néo-rhétoriques ».

Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca (1958), dans leur *Traité d'argumentation* rappellent la valeur argumentative de la figure, conformément à la théorie d'Aristote ; la figure devient une composante fondamentale (et non plus un « ornement » facultatif) de l'acte d'énonciation, intégrant même une portée transphrastique (au-delà de la phrase). Ils posent par ailleurs que toute figure de rhétorique est un condensé d'argument : par exemple, la métaphore condense l'analogie.

Le groupe d'étude roumain, constitué de P. Servien et S. Marcus, la Bulgare Julia Kristeva également, interrogent la notion d'écart, préparant les travaux du groupe Mu. Gui Bonsiepe (*Visual/verbal Rhetoric*, 1965) propose lui une division des figures en « syntactiques » et « sémantiques ».

Olivier Reboul s'essaye lui à une *Introduction à la rhétorique* (1991), ouvrage universitaire majeur. Il y cherche, après avoir exposé plusieurs siècles de rhétorique et de codification du discours, à réconcilier l'argumentation héritée d'Aristote — qui cherche à persuader, — et celle des figures de style, qui forme le style. Reboul propose de revoir la définition des figures de rhétorique seules (ce qui n'inclut pas toutes les figures). Il définit celles-ci comme « Un procédé de style permettant de s'exprimer d'une façon à la fois libre et codifiée » ; rejetant la notion d'écart comme constitutive de la figure, il précise « libre » car le locuteur n'est pas tenu d'y recourir pour communiquer et « codifiée » car chaque figure constitue une « structure connue, repérable, transmissible », et toujours liée au pathos.

Georges Molinié, dans son *Dictionnaire de rhétorique* (1992), élabore une méthodologie semblable à celle d'Henri Morier. Il est à l'origine de la distinction des figures entre celles étant microstructurales (comme dans « Ce matin, dans le métro, un mammouth était assis à côté de moi ») et celles étant macrostructurales (« Cette fille est vraiment très belle » par exemple).

Michel Meyer dans *Histoire de la rhétorique des Grecs à nos jours* (1999) porte une réflexion philosophique et historique sur les figures de style, dans le cadre de l'argumentation, fondement de la rhétorique.

I.6 Figures de style et sciences humaines :

I.6.1 En psychologie et psycholinguistique :

La psychologie clinique également a toujours pris en considération l'importance des tropes et de leurs modalités (débit, rythme, sonorités, kinésie…) dans la compréhension des phénomènes psychopathologiques comme l'hystérie et surtout la schizophrénie. Eugen Bleuler notamment, qui a étudié la schizophrénie, distingue les étiologies par un ensemble de troubles et symptômes langagiers. Le schizophrène, en effet, use de tropes spécifiques telle l'analogie ou le néologisme, qui renseignent son rapport au sens, l'antiphrase et l'énantiosémie. Des linguistes comme Olivier Reboul émettent l'hypothèse que l'emploi de figures de style relève du jeu et du plaisir, proche d'une régression de l'artiste vers un état antérieur, voire enfantin. La psychanalyse y a ainsi recours pour accéder à l'univers mental du patient. La psycho-sociolinguistique prouve, par son intégrité épistémologique même, l'importance pour la science de fusionner linguistique (modalités d'utilisation des tropes) et psychosociologie (modalités communicationnelles). Le groupe renseigne dès lors sur l'usage des tropes et des distorsions qui en sont la fondation linguistique. Les figures populaires s'expliquent dès lors par des moyens économiques de communiquer, ainsi que par des solutions préservant les communautés ou réseaux sociaux.

L'analyse pragma-énonciative des figures étudie les mécanismes énonciatifs dans la production des figures. Karim Chibout propose une typologie de plusieurs figures de style impliquant des liens sémantiques complexes entre unités linguistiques mises en jeu et exigeant la mobilisation de ressources mentales diverses. Pour Catherine Détrie, dans une perspective praxématique, la figure appartient aux processus d'« appropriation linguistique de l'univers sensible » et elle rend compte des phénomènes de « construction interactive du sens » qui a lieu au sein des représentations cognitives. Marc Bonhomme a lui montré que la figure de style appartient à la fois à un processus de paradigmatisation et à un processus d'exemplarisation mettant en jeu des mécanismes de prégnance psycho-linguistiques. Au final, une figure de style s'apparente comme un compromis de singularité (il s'agit d'une production individuelle et originale) et de régularité logico-syntaxique.

En psychologie clinique, un certain nombre d'écoles de thérapie mentale préconisent de raconter des histoires, en relation métaphorique avec la difficulté du patient, comme l'école de Milton Erickson, qui y a recours dans sa méthode de l'hypnose. Joyce C. Mills et Richard J. Crowley en exploitent les ressources thérapeutiques, dans *Métaphores thérapeutiques pour enfants*.

I.6.2 En psychanalyse :

Avec le psychanalyste Jacques Lacan apparaît la notion d'une relation étroite entre la rhétorique et l'inconscient : « Qu'on reprenne donc l'œuvre de Freud à la *Traumdeutung* pour s'y rappeler que le rêve a la structure d'une phrase, ou plutôt, à nous en tenir à sa lettre, d'un rébus, c'est-à-dire d'une écriture, dont le rêve de l'enfant représenterait l'idéographie primordiale. [...] C'est à la version du texte que l'important commence, l'important dont Freud nous dit qu'il est donné dans l'élaboration du rêve, c'est-à-dire dans sa rhétorique ». « La métaphore est constitutive de l'inconscient », énonce-t-il par ailleurs. Jacques Lacan a ainsi ouvert la voie de l'exploration métaphorique en psychanalyse, notamment dans *La Métaphore du sujet* (1960). Pour Lacan, « l'inconscient est structuré comme un langage », et le désir a deux façons d'être exprimé : par la métaphore ou par la métonymie et qu'il nomme « lois du langage » de l'inconscient. Il postule en effet que l'inconscient, qui présente la même structure que le langage, peut également être défini par un axe syntagmatique et un axe paradigmatique, dans une image schématique similaire à celle que Roman Jakobson édifia pour la langue. La figures, selon Irène Tamba, « mettent en jeu les pulsions primordiales qui commandent le fonctionnement régulier de l'imaginaire humain ».

I.7 Domaines des figures de style :

I.7.1Musique :

Les arts musicaux, tels que le rap ou le slam, utilisent les figures de style (paronomase, analogie).

I.7.2 Publicité :

La publicité a recours de manière massive aux figures et aux tropes comme, parmi les principales, l'hyperbole dite publicitaire, l'allégorie ou la métaphore, en particulier pour imager le message transmis au consommateur. La rhétorique publicitaire appartient, selon

Roland Barthes, à un domaine plus vaste : celui de la rhétorique visuelle, fixe (affiches) comme animée (clips publicitaires). Barthes fonde dans les années 1960, sous l'impulsion du structuralisme, la « rhétorique de l'image », et y transfère les outils d'analyse du texte. Il montre que, comme dans un énoncé écrit, il y a en jeu dans l'image publicitaire deux niveaux de lecture, typiques du champ stylistique : la connotation et la dénotation. Par conséquent, avant d'avoir une fonction iconique, la publicité a une fonction avant tout symbolique, saisissable dans un univers linguistique. Barthes montre que certaines figures de style sont à la base du langage publicitaire, et parmi elles surtout l'asyndète et la métonymie : « Il est en effet probable que parmi les métaboles (ou figures de substitution d'un signifiant à un autre, c'est la métonymie qui fournit à l'image le plus grand nombre de ses connotateurs ; et parmi les parataxes (ou figures du syntagme), c'est l'asyndète qui domine ». Barthes applique en effet les axes paradigmatique et syntagmatique à l'étude de l'image.

Dans la lignée de Barthes, Jacques Durand montre que les effets recherchés font appel aux mêmes représentations et aux mêmes processus cognitifs qu'en littérature. Dans *Les Formes de la communication* (1981), il montre que la publicité est une « nouvelle rhétorique », sa continuité historique et sociale. Durand, reprenant les études sémiotiques, élabore un tableau de classement identifiant les principales figures de style constitutives du pouvoir de persuasion de la publicité[83]. Il recense quatre mécanismes primordiaux : identité, similarité, opposition et différence, qu'il expose dans son article paru dans la revue *Communications*.

Enfin, en pédagogie, pour plus de proximité culturelle avec l'élève, le matériel publicitaire permet une approche didactique pertinente à l'école qui conjugue lecture critique de l'image et apprentissage des grands processus de transformation de la langue, par le biais des figures de style, deux axes constitutifs des référentiels pédagogiques.

I.7.3 Dans le cinéma et la peinture :

Le cinéma également transpose sur le plan visuel des mécanismes discursifs hérités des figures de style et notamment la métonymie, comme c'est souvent le cas des gros plans sur un objet. Patrick Bacry prend comme exemple une scène du fil *Lancelot du Lac* de Robert Bresson. Le metteur en scène ne montre du combat des chevaliers que les sabots des chevaux qui galopent ainsi que quelques écus brisant l'assaut de lances. L'oxymore ou encore la digression sont également utilisés pour les mêmes raisons que dans le roman. L'ellipse, la digression ou l'hypotypose sont aussi couramment utilisées. Le Groupe µ a notamment permis

la compréhension des opérations cognitives à l'origine des figures de style comme étant des objets mentaux traduisibles dans le registre de l'image en mouvement. Ils élaborent alors la sémiotique visuelle, dont le *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image* est l'ouvrage fondateur.

Les autres arts visuels utilisent des figures davantage tropiques, comme par exemple la métaphore dans le mouvement surréaliste (les tableaux de René Magritte sont parmi les plus explicites). L'allégorie est sans conteste la figure la plus utilisée en peinture, comme dans *La Liberté guidant le peuple* d'Eugène Delacroix mais la peinture connaît aussi le symbole et l'antithèse. Nombres d'œuvres représentent de véritables scènes vivantes dans lesquelles le peintre cherche à animer la scène (hypotypose), des analogies (comparaison) comme les tableaux d'Arcimboldo ou l'oxymore (dans la technique du clair-obscur par exemple). La bande-dessinée utilise par ailleurs l'expressivité des figures de style, comme celle de l'onomatopée, pour illustrer les actions.

Chapitre II :

Présentation du corpus

II.1 Présentation de l'écrivain :

II.1.1 Charles Baudelaire :

Charles Pierre Baudelaire est un poète français, né à Paris le 9 avril 1821 et mort le 31 août 1867 à Paris. Il est l'un des poètes les plus célèbres du XIXe siècle : en incluant la modernité comme motif poétique, il a rompu avec l'esthétique classique.

Aujourd'hui reconnu comme un écrivain majeur de l'histoire de la poésie mondiale, Baudelaire est devenu un classique. Barbey d'Aurevilly a vu en lui « un Dante d'une époque déchue [16] ».

Au travers de son œuvre, Baudelaire opère une transformation radicale de l'esthétique dominante, en proclamant vouloir libérer l'esthétique de toute considération morale ou éthique. Comme le postule si bien le titre de son recueil *Les Fleurs du mal*, il a renouvelé en profondeur les motifs poétiques. Dans ses poèmes il a tenté de tisser et de démontrer les liens entre le mal et la beauté, le bonheur et l'idéal inaccessible (*À une passante*), la violence et la volupté (*Une martyre*), entre le poète et son lecteur (« Hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère »), entre les artistes à travers les âges (*Les Phares* [17]). En parallèle de poèmes graves (*Semper Eadem*) ou scandaleux pour l'époque (*Delphine et Hippolyte*), il a exprimé la mélancolie (*Mœsta et errabunda*) et l'envie d'ailleurs (*L'Invitation au voyage*). Il a aussi extrait la beauté de l'horreur (*Une charogne*).

II.1.2 Éléments biographiques :

Charles Baudelaire naît au n°13 de la rue Hautefeuille à Paris. Sa mère, Caroline Archenbaut-Defayis (Dufaÿs ou Dufays, par corruption) a vingt-sept ans. Son père, Joseph-François Baudelaire, né en 1759 à La Neuville-au-Pont [18], en Champagne, est alors sexagénaire. Quand il meurt, en 1827, Charles n'a pas six ans. Cet homme lettré, épris des idéaux des Lumières, et amateur de peinture, peintre lui-même, lui laisse un héritage dont il n'aura jamais le total usufruit. Il avait épousé, en première noces, le 7 mai 1797, Jeanne Justine Rosalie Jasmin avec laquelle il eut un fils, Claude Alphonse Baudelaire, le demi-frère de Charles.

Un an plus tard, sa mère, Caroline Archimbaut-Dufays (1793-1871) se remarie avec le chef de bataillon Jacques Aupick. Le futur poète ne pardonnera jamais à sa mère ce remariage, et l'officier Aupick, devenu plus tard ambassadeur, incarne à ses yeux tout ce qui fait obstacle à ce qu'il aime : sa mère, la poésie, le rêve, et la vie sans contingences.

« S'il va haïr le général Aupick, c'est sans doute que celui-ci s'opposera à sa vocation. C'est surtout parce que son beau-père lui prenait une partie de l'affection de sa mère. [...] Une seule personne a réellement compté dans la vie de Charles Baudelaire : sa mère [19] »

En 1831, le lieutenant-colonel Aupick ayant reçu une affectation à Lyon, Baudelaire est inscrit à la pension Delorme puis suit les cours de sixième au Collège royal de Lyon, en cinquième il devient interne. En janvier 1836, la famille revient à Paris où Aupick est promu colonel en avril. Baudelaire, alors âgé de quatorze ans, est inscrit au Collège Louis-le-Grand comme pensionnaire, mais il doit redoubler sa troisième. En seconde, il obtient le deuxième prix de vers latins au concours général.

Renvoyé du lycée Louis-le-Grand en avril 1839 pour une vétille [20], Baudelaire mène une vie en opposition aux valeurs bourgeoises incarnées par sa mère et son beau-père. Il est reçu in extremis au Baccalauréat qu'il passe au lycée Saint-Louis en fin d'année. Son beau-père jugeant la vie de son beau-fils « scandaleuse », décide de l'envoyer en voyage vers les Indes, périple qui prend fin aux Mascareignes (Maurice et La Réunion) en 1841.

De retour à Paris, il s'éprend de Jeanne Duval, jeune mulâtresse, avec laquelle il connaîtra les charmes et les amertumes de la passion. Dandy endetté, il est placé sous tutelle judiciaire, et connaît, dès 1842, une vie dissolue. Il commence alors à composer plusieurs poèmes des *Fleurs du mal*. Critique d'art et journaliste, il défend en Delacroix le représentant du romantisme en peinture, mais aussi Balzac lorsque l'auteur de La Comédie humaine est sottement attaqué et caricaturé pour sa passion des chiffres [21] ou pour sa perversité présumée[22]. En 1848, il participe aux barricades. La révolution de Février instituant la liberté de la presse, Baudelaire fonde l'éphémère gazette *Le Salut Public* (d'obédience résolument républicaine), qui ne va pas au-delà du deuxième numéro. Le 15 juillet 1848, paraît dans *La Liberté de penser* un texte d'Edgar Allan Poe traduit par Baudelaire : *Révélation magnétique*. A partir de cette période, Baudelaire n'aura de cesse de clamer son admiration pour l'écrivain américain et deviendra son traducteur attitré. La connaissance des œuvres de Poe et de Joseph de Maistre atténue définitivement sa "*fièvre révolutionnaire*"[23]. Plus tard, il partage la haine

de Gustave Flaubert et de Victor Hugo pour Napoléon III, mais sans s'engager outre mesure dans son œuvre (« L'Émeute, tempêtant vainement à ma vitre / Ne fera pas lever mon front de mon pupitre » - Paysage dans *Tableaux parisiens* du recueil *Les Fleurs du mal*) Baudelaire se voit reprocher son écriture et le choix de ses sujets. Il n'est compris que par quelques-uns de ses pairs comme Armand Baschet, Édouard Thierry, Champfleury, Barbey d'Aurevilly, Dulamon[24], ou encore André Thomas... Cet engouement confidentiel contraste avec l'accueil houleux que réserve la presse au poète des *Fleurs du mal*. Dès la parution du recueil, en 1857[25], Gustave Bourdin réagit avec une extrême virulence dans les colonnes du *Figaro* du 5 juillet 1857 : « Il y a des moments où l'on doute de l'état mental de M. Baudelaire, il y en a où l'on n'en doute plus ; —c'est, la plupart du temps, la répétition monotone et préméditée des mêmes choses, des mêmes pensées. L'odieux y côtoie l'ignoble ; le repoussant s'y allie à l'infect... » et cela deviendra le jugement dominant de l'époque.

Moins de deux mois après leur parution, *Les Fleurs du mal* sont poursuivies[26] pour « offense à la morale religieuse » et « outrage à la morale publique et aux bonnes mœurs ». Seul ce dernier chef d'inculpation condamne Baudelaire à une forte amende de trois cents francs, réduite à cinquante, suite à une intervention de l'impératrice Eugénie. L'éditeur, Auguste Poulet-Malassis, s'acquitte pour sa part d'une amende de cent francs, et doit retrancher six poèmes dont le procureur général Ernest Pinard a demandé l'interdiction (*Les bijoux* ; *Le Léthé* ; *À celle qui est trop gaie* ; *Lesbos* ; *Femmes damnées* [le premier poème] ; *Les métamorphoses du vampire*). Malgré la relative clémence des jurés, en égard au réquisitoire qui vise onze poèmes, ce jugement touche profondément le poète, qui réalisera, contraint et forcé, une nouvelle édition en 1861, enrichie de trente-deux poèmes. En 1862, Baudelaire est candidat au fauteuil d'Eugène Scribe à l'Académie Française. Il est parrainé par Sainte-Beuve et Vigny. Le 6 février 1862, il n'obtient aucune voix et se désiste. Par la suite, il renonce à se présenter au fauteuil de Lacordaire[27]. En 1866, l'auteur réussit à publier les six pièces condamnées, accompagnées de seize nouvelles, à Bruxelles, c'est-à-dire hors de la juridiction française, sous le titre *Les Épaves*[28].

Le 24 avril 1864, le poète, criblé de dettes, part pour la Belgique pour entreprendre une tournée de conférences où ses talents de critique d'art éclairé ne déplacent guère les foules. Il se fixe à Bruxelles, et prépare un pamphlet contre son éphémère pays d'accueil, qui figure, à ses yeux, une caricature de la France bourgeoise. Le féroce *Pauvre Belgique!* restera

inachevé. Pressentant la mort inéluctable de ce royaume qu'il juge artificiel, il résume son épitaphe en un mot : *Enfin !*

C'est en Belgique que Baudelaire rencontre Félicien Rops, qui illustre *les Fleurs du mal*. Lors d'une visite à l'église Saint-Loup de Namur, Baudelaire perd connaissance. Cet effondrement est suivi de troubles cérébraux, en particulier d'aphasie. A partir de mars 1866, il souffre d'hémiplégie. Il meurt à Paris de la syphilis le 31 août 1867, sans avoir pu réaliser le projet d'une édition définitive, comme il la souhaitait, des *Fleurs du Mal,* travail de toute une vie. Il est enterré au cimetière du Montparnasse (6e division), dans la même tombe que son beau-père, le général Aupick et sa mère.

Le Spleen de Paris (autrement appelé *Petits poèmes en prose*) est édité à titre posthume en 1869, dans une nouvelle édition remaniée par Asselineau et Théodore de Banville. À sa mort, son héritage littéraire est mis aux enchères. Michel Lévy (éditeur) l'acquiert pour 1750 francs. La troisième édition des *Fleurs du Mal* que préparait Charles Baudelaire, accompagnée des 11 pièces intercalaires, a disparu avec lui.

Une première demande en révision du jugement de 1857 fut introduite en 1929 par Louis Barthou ; cependant elle ne fut pas satisfaite, aucune procédure n'existant à l'époque pour ce cas. C'est par la loi du 25 septembre 1946[29] que fut créée une procédure de révision des condamnations pour outrage aux bonnes mœurs commis par la voie du livre, exerçable par le Garde des Sceaux à la demande de la Société des gens de lettres. Celle-ci décida, l'année même, de demander la dite révision pour *Les Fleurs du Mal*, qui fut enfin accordée, le 31 mai 1949, par la Chambre criminelle de la Cour de cassation [30, 31,32].

II.1.3 Regards sur l'œuvre :

II.1.3.1 Horreur et extase :

«*Tout enfant, j'ai senti dans mon cœur deux sentiments contradictoires : l'horreur de la vie et l'extase de la vie.*» (*Mon cœur mis à nu*)

Toutes les grandes œuvres romantiques témoignent de ce passage de l'horreur à l'extase et de l'extase à l'horreur[33]. Ces impressions naissent chez Baudelaire du sentiment profond de la malédiction qui pèse sur la créature depuis la chute originelle. En ce sens, les *Fleurs du Mal* appartiennent au *Génie du christianisme*.

« L'œuvre entière offre un aspect étrange et puissant, conception neuve dans sa riche et sombre diversité, marquée du sceau énergique d'une longue méditation. (...) Les Fleurs du mal appartiennent au Génie du Christianisme[34] ».

Analysant ce qu'il appelait « le vague des passions » dans la préface de 1805 à cet ouvrage, Chateaubriand écrivait : « Le chrétien se regarde toujours comme un voyageur qui passe ici-bas dans une vallée de larmes, et qui ne se repose qu'au tombeau. » Pour Baudelaire, il ne s'agit ni de littérature, ni de notions plus ou moins abstraites, mais « du spectacle vivant de (sa) triste misère ». Comme la nature, l'homme est souillé par le péché originel et, à l'instar de *René* ou de *Werther* (Goethe), Baudelaire n'éprouve le plus souvent que le dégoût pour « la multitude vile » (*Recueillement*). Ce qui le frappe surtout, c'est l'égoïsme et la méchanceté des créatures humaines, leur paralysie spirituelle, et l'absence en elles du sens du beau comme du sens du bien. Le poème en prose *La Corde* s'inspirant d'un fait vrai, raconte comment une mère, indifférente pour son enfant qui vient de se pendre, s'empare de la corde fatale pour en faire un fructueux commerce[35].

Baudelaire devait en souffrir plus que tout autre : *L'Albatros* dénonce le plaisir que prend le « vulgaire » à faire le mal, et, singulièrement, à torturer le poète. Dans *L'Art romantique*, Baudelaire remarque : « C'est un des privilèges prodigieux de l'Art que l'horrible, artistement exprimé, devienne beauté et que la douleur rythmée et cadencée remplisse l'esprit d'une joie calme. ». Des poèmes, comme *Le Mauvais Moine*, *L'Ennemi*, *Le Guignon* montrent cette aspiration à transformer la douleur en beauté. Peu avant Baudelaire, Vigny et Musset avaient également chanté la douleur.

Comment Baudelaire aurait-il pu croire à la perfectibilité des civilisations ? Il n'a éprouvé que mépris pour le socialisme d'une part[36], pour le réalisme et le naturalisme d'autre part. Avec une exception pour le *realiste* Honoré de Balzac dans lequel Baudelaire voyait bien davantage qu'un naturaliste (« Si Balzac a fait de ce genre roturier [le roman de mœurs] une chose admirable, toujours curieuse et souvent sublime, c'est parce qu'il y a jeté tout son être. J'ai maintes fois été étonné que la grande gloire de Balzac fût de passer pour un observateur ; il m'avait toujours semblé que son principal mérite était d'être visionnaire, et visionnaire passionné.[37] »)

Les sarcasmes à l'égard des théories socialistes (après 1848), réalistes et naturalistes se multiplient dans son œuvre. Comme Poe, dont il fera les traductions, il considère « le Progrès,

la grande idée moderne, comme une extase de gobe-mouches ». Pour en finir avec ce qu'il appelle « les hérésies » modernes, Baudelaire dénonce encore « l'hérésie de l'enseignement » : « La poésie, pour peu qu'on veuille descendre en soi-même, interroger son âme, rappeler ses souvenirs d'enthousiasme, *n'a pas d'autre but qu'elle-même*. […] Je dis que si le poète a poursuivi un but moral, il a diminué sa force poétique ; et il n'est pas imprudent de parier que son œuvre sera mauvaise.38» Le poète ne se révolte pas moins contre la condition humaine. Il dit son admiration pour les grandes créations sataniques du romantisme comme *Melmoth* (roman noir — gothique — de Charles Robert Maturin). Négation de la misère humaine, la poésie, à ses yeux, ne peut être que révolte. Celle-ci prend une forme plus moderne dans les *Petits poèmes en prose* et se fait humour noir.

II.1.3.2 Art poétique :

Rejetant le réalisme et le positivisme dont il est contemporain, Baudelaire sublime la sensibilité et cherche à atteindre la vérité essentielle, la vérité humaine de l'univers, ce qui le rapproche en termes philosophiques du platonisme. Il écrit ainsi en introduction à trois de ces poèmes dans le *Salon de 1846* : « La première affaire d'un artiste est de substituer l'homme à la nature et de protester contre elle. Cette protestation ne se fait pas de parti pris, froidement, comme un code ou une rhétorique, elle est emportée et naïve, comme le vice, comme la passion, comme l'appétit. » Et il ajoute dans le *Salon de 1859* : « L'artiste, le vrai artiste, le vrai poète, ne doit peindre que selon ce qu'il voit et ce qu'il *sent*. Il doit être réellement fidèle à sa propre nature. ». Baudelaire énonce ainsi la découverte fondamentale de la *sensibilité moderne* : « *Le beau est toujours bizarre*. Je ne veux pas dire qu'il soit volontairement, froidement bizarre, car dans ce cas il serait un monstre sorti des rails de la vie. Je dis qu'il contient toujours un peu de bizarrerie, de bizarrerie non voulue, inconsciente, et que c'est cette bizarrerie qui le fait être particulièrement le Beau. »

C'est pourquoi l'imagination est pour lui « la reine des facultés ». Au fait, elle substitue « une traduction légendaire de la vie extérieure » ; à l'action, le rêve. Cette conception de la poésie annonce celle de presque tous les poètes qui vont suivre. Cependant, Baudelaire n'a pas vécu son œuvre, pour lui vie et poésie, restaient, dans une certaine mesure, séparées (ce qu'il exprime en disant: *La poésie est ce qu'il y a de plus réel, ce qui n'est complètement vrai que dans un autre monde*). Là où Baudelaire et Stéphane Mallarmé ne pensaient qu'œuvre d'art, les surréalistes, après Arthur Rimbaud, penseront œuvre de vie, et essayeront de lier action et écriture. Malgré cette divergence avec ses successeurs, il fut l'objet de vibrants hommages

comme celui que lui rendit le jeune Rimbaud pour qui il fut un modèle : « Baudelaire est le premier voyant, roi des poètes, un vrai Dieu. » Il suffit de comparer ces quelques lignes de Baudelaire :

« […] qui n'a connu ces admirables heures, véritables fêtes du cerveau, où les sens plus attentifs perçoivent des sensations plus retentissantes, où le ciel d'un azur plus transparent s'enfonce dans un abîme plus infini, où les sons tintent musicalement, où les couleurs parlent, et où les parfums racontent des mondes d'idées ? Eh bien, la peinture de Delacroix me paraît la traduction de ces beaux jours de l'esprit. Elle est revêtue d'intensité et sa splendeur est privilégiée. Comme la nature perçue par des nerfs ultra-sensibles, elle révèle le *surnaturalisme*[38]»

Avec ce passage du *Premier Manifeste du surréalisme* :

« Réduire l'imagination à l'esclavage, quand bien même il y irait de ce qu'on appelle grossièrement le bonheur, c'est se dérober à tout ce qu'on trouve, au fond de soi, de justice suprême. La seule imagination me rend compte de ce qui peut être, et c'est assez pour lever un peu le terrible interdit ; assez aussi pour que je m'abandonne à elle sans crainte de me tromper.[39]»

Ainsi, le surnaturalisme comporte en germe certains aspects de l'œuvre de Lautréamont, de Rimbaud et du surréalisme même.

C'est à propos de la peinture d'Eugène Delacroix et de l'œuvre de Théophile Gautier que Baudelaire a usé de cette formule célèbre qui caractérise si justement son art : « Manier savamment une langue, c'est pratiquer une espèce de *sorcellerie évocatoire*. C'est alors que la *couleur* parle, comme une voix profonde et vibrante, que les monuments se dressent et font saillie sur l'espace profond ; que les animaux et les plantes, représentants du laid et du mal, articulent leur grimace non équivoque, que le *parfum* provoque la pensée et le souvenir *correspondants* ; que la passion murmure ou rugit son langage éternellement semblable.[40] »

Baudelaire utilise régulièrement la synesthésie pour rapprocher les sens, notamment dans le poème *Correspondances*.

Seul Gérard de Nerval, avant lui, avait créé une poésie qui ne fût pas littérature. Libérée du joug de la raison, la poésie peut désormais exprimer la *sensation*.

« En faisant de Baudelaire le chef de file d'une poésie de la sensation, Barrès le montre s'épuisant à « chercher de sensations en sensations des frissons, des frissons nouveaux.[41] »

Et lors de l'inauguration du monument Baudelaire au cimetière du Montparnasse, Armand Dayot, inspecteur des Beaux-Arts rappellera cette recherche de la sensation : « Ce fait même d'avoir découvert un frisson nouveau, frisson qui va jusqu'à l'extrême limite de la sensibilité, presqu'au délire de l'Infini, dont il sut emprisonner les manifestations les plus fugitives, fait de Baudelaire un des explorateurs les plus audacieux mais aussi des plus triomphants de la sensation humaine[42] »

Déjà, dans ses meilleurs poèmes, Baudelaire, comme Mallarmé et Maurice Maeterlinck, ne conserve du vers classique que sa musique, évitant par les césures irrégulières, les rejets, les enjambements le caractère par trop mécanique de l'alexandrin, et annonce ainsi les prémices du vers impair de Verlaine, les dissonances de Laforgue, qui aboutiront finalement à la création du vers libre. Sans le savoir, Baudelaire fonde ainsi les bases de ce que l'on appellera plus tard le symbolisme.

Inspiré par la lecture de *Gaspard de la nuit* d'Aloysius Bertrand qui, le premier, avait introduit le poème en prose en France, il compose *Petits poèmes en prose* et explique dans sa préface : « Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience ?[43] »

II.1.3.3 Jeanne Duval :

Jeanne Duval est la principale muse de Baudelaire, avant Apollonie Sabatier et Marie Daubrun. Il entretint une relation tumultueuse et résolument charnelle avec cette mystérieuse quarteronne[44], proche des gens de théâtre et même comédienne secondaire au théâtre de la Porte-Sainte-Antoine. Pour fuir les créanciers, elle avait pour habitude d'emprunter diverses identités (en 1864, elle se faisait appeler Melle Prosper). On pense qu'elle s'appelait en réalité Jeanne Lemer[45]. Baudelaire paya sa pension à l'hospice à son amante. Leur ménage, fait de ruptures et de réconciliations, représentait la collusion de deux forts caractères.

Elle représente pour lui l'ignorance intacte, l'animalité pure46.

II.1.3.3.1Poèmes lui rendant hommage Le Balcon :

- ✓ Parfum exotique
- ✓ La Chevelure
- ✓ Le Serpent qui danse
- ✓ Une charogne
- ✓ Sed non satiata
- ✓ Le Léthé
- ✓ Remords posthume

Ce dernier poème, détaillant le destin réservé après la mort de Jeanne, est peu élogieux. Il est un bilan amer et cruel d'une relation qui n'a su satisfaire Baudelaire, source de plus de souffrances que de bonheur. Il se conclut ainsi « Et le ver rongera ta peau comme un remords.47 »

II.1.4 Principaux ouvrages :

- ✓ *Salon de 1845* (1845)
- ✓ *Salon de 1846* (1846), illustré par Raymond Pelez
- ✓ *La Fanfarlo* (1847), nouvelle
- ✓ *Du vin et du haschisch* (1851)
- ✓ *Fusées* (1851), journal intime
- ✓ *L'Art romantique* (1852)
- ✓ *Morale du joujou* (1853, réécrit en 1869)
- ✓ *Exposition universelle* (1855)
- ✓ ***Les Fleurs du mal*** (1857)
- ✓ *Le Poème du haschisch* (1858)
- ✓ *Salon de 1859* (1859)
- ✓ *Les Paradis artificiels* (1860)
- ✓ *La Chevelure* (1861)
- ✓ *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains* (1861)
- ✓ *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris* (1861)
- ✓ ***Petits poèmes en prose*** ou ***Le Spleen de Paris*** (1869), poème en prose (posthume)

- *Le Peintre de la vie moderne* (1863)
- *L'œuvre et la vie d'Eugène Delacroix* (1863)
- *Mon cœur mis à nu* (1864), journal intime
- *Curiosités esthétiques* (1868)
- *Lettres*
- *L'Art romantique* (1869)
- *Journaux intimes* (1851-1862)

Baudelaire fut également parmi les premiers traducteurs en français d'Edgar Allan Poe (qu'il réunit dans plusieurs recueils, notamment les *Histoires extraordinaires*), qu'il contribua à faire connaître.

II.2 Présentation du recueil (les fleurs du mal) :

Frontispice de la première édition annoté de la main de l'auteur qui y précise « que penseriez-vous de supprimer le mot poésies ? Quant à moi, cela me choque beaucoup. »

Œuvre majeure de Charles Baudelaire, le recueil de poèmes ***Les Fleurs du mal***, intégrant la quasi-totalité de la production poétique de l’auteur depuis 1840, est publié le 23 juin 1857 et a été réédité en 1861. C’est l’une des œuvres les plus importantes de la poésie moderne, empreinte d’une nouvelle esthétique où la beauté et le sublime surgissent, grâce au langage poétique, de la réalité la plus triviale et qui exerça une influence considérable sur Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé ou encore Arthur Rimbaud.

II.2.1 Genèse :

II.2.1.1La première édition :

Recueil de son œuvre poétique depuis 1840, *Les Fleurs du mal* connaissent une publication progressive avec une première publication, le 1er juin 1855, dans *La Revue des Deux Mondes* de dix-huit poèmes.

Le 4 février 1857, Baudelaire remet son manuscrit à l'éditeur Auguste Poulet-Malassis. Le 20 avril de la même année, neuf poèmes du recueil sont publiés dans la *Revue française*.

Le premier tirage, imprimé au mois de juin à Alençon, est effectué à 1 300 exemplaires et mis en vente le 25 juin. Le 5 juillet 1857, un article du *Figaro* de Gustave Bourdin critique « l'immoralité » des *Fleurs du mal*. *Le Moniteur universel* publie le 14 juillet un article élogieux d'Édouard Thierry.

Ces « fleurs maladives » sont dédiées au poète Théophile Gautier, sacré « parfait magicien des lettres françaises » et « poète impeccable », comme l'écrivit Baudelaire au début du recueil.

Une publication des poèmes condamnés aura lieu. Le recueil sera masqué sous le nom *Les Épaves*.

II.2.1.2 Le procès et la censure :

Le 7 juillet, la direction de la Sûreté publique (de nos jours, il s'agirait du ministère de l'Intérieur) saisit le parquet du délit d'« outrage à la morale publique » et pour « outrage à la morale religieuse ». Cette dernière accusation est finalement abandonnée. Le 20 août, le procureur Ernest Pinard, qui avait également requis contre *Madame Bovary*, prononce un réquisitoire devant la 6e Chambre correctionnelle, la plaidoirie est assurée par Gustave Chaix d'Est-Ange[1]. Le 21 août, Baudelaire et ses éditeurs sont condamnés respectivement à 300 et 100 francs d'amende, ainsi que la suppression de six pièces (sur les cent que compte le recueil), pour délit d'outrage à la morale publique. Il s'agit des poèmes *Les Bijoux*, *Le Léthé*, *À celle qui est trop gaie*, *Lesbos*, *Femmes damnées* et *Les Métamorphoses du vampire*.

Paris, sous le Second Empire, est, comparé à la puritaine Angleterre victorienne, un havre de tolérance où la grivoiserie des pièces de Jacques Offenbach qui fait l'apologie de l'adultère, du ménage à trois ou des bacchanales orgiaques, ne semble choquer personne. Mais Baudelaire frise la pornographie dans des vers comme :

Elle était donc couchée et se laissait aimer,

Et du haut du divan elle souriait d'aise
À mon amour profond et doux comme la mer,
Qui vers elle montait comme vers sa falaise.

Dans *Les Bijoux*

Dans *Le Léthé*, la « crinière » ne laisse personne dupe :

Je veux longtemps plonger mes doigts tremblants
Dans l'épaisseur de ta crinière lourde ;
Dans tes jupons remplis de ton parfum

Le sadisme de *À celle qui est trop gaie* est sans détour et les lèvres en question trop sexuellement évidentes :

Ainsi je voudrais, une nuit, (…)
Comme un lâche, ramper sans bruit,

(…) Et faire à ton flanc étonné
Une blessure large et creuse,

Et, vertigineuse douceur !
À travers ces lèvres nouvelles,
Plus éclatantes et plus belles,
T'infuser mon venin, ma sœur !

En comparaison, on s'étonnerait presque de la censure concernant *Lesbos*, un hymne sans fard à la poétesse Sappho mais sans provocation non plus. L'homosexualité n'est pas un délit sous le Second Empire mais son apologie choque néanmoins la morale religieuse des élites catholiques.

Le 30 août, Victor Hugo écrit à Baudelaire « Vos *Fleurs du mal* rayonnent et éblouissent comme des étoiles », et pour le féliciter d'avoir été condamné par la justice de Napoléon III, en 1859, Victor Hugo écrira que l'ouvrage apporte « un frisson nouveau » à la littérature.

Le 6 novembre, Baudelaire écrit[2] à l'impératrice : « Je dois dire que j'ai été traité par la Justice avec une courtoisie admirable, et que les termes mêmes du jugement impliquent la reconnaissance de mes hautes et pures intentions. Mais l'amende, grossie des frais inintelligibles pour moi, dépasse les facultés de la pauvreté proverbiale des poètes, et, (…) persuadé que le cœur de l'Impératrice est ouvert à la pitié pour toutes les tribulations, les spirituelles comme les matérielles, j'ai conçu le projet, après une indécision et une timidité de

dix jours, de solliciter la toute gracieuse bonté de Votre majesté et de la prier d'intervenir pour moi auprès de M. le Ministre de la Justice. » Suite à quoi son amende est réduite à 50 francs par le garde des Sceaux.

II.2.1.3 Éditions suivantes :

Le 24 mai 1861, Baudelaire cède à ses éditeurs, Auguste Poulet-Malassis et son beau-frère, Eugène de Broise, le droit de reproduction exclusif de ses œuvres littéraires parues ou à paraître, ainsi que de ses traductions d'Edgar Allan Poe. L'édition de 1861, tirée à 1500 exemplaires, portant sur 126 poèmes, enlève les pièces interdites et rajoute trente-deux nouvelles œuvres.

Auguste Poulet-Malassis, réfugié en Belgique après une condamnation à trois mois de prison pour dettes, le 2 septembre 1862, y publie, en février 1866, sous le titre *Les Épaves* vingt-trois poèmes de Baudelaire, dont les six pièces condamnées. L'éditeur sera condamné le 6 mai 1868 par le tribunal correctionnel de Lille pour cette publication.

L'édition posthume de 1868 comprend un total de 151 poèmes, mais ne reprend pas les poèmes condamnés par la censure française : ceux-ci sont publiés, ainsi que ceux du recueil des *Épaves*, à Bruxelles en 1869 dans un *Complément aux Fleurs du mal de Charles Baudelaire*.

Le 31 mai 1949, Charles Baudelaire et ses éditeurs sont réhabilités par la cour de cassation[3], saisie à la requête du président de la Société des gens de lettres. Dans ses attendus, la Cour énonce « que les poèmes faisant l'objet de la prévention ne renferment aucun terme obscène ou même grossier et ne dépassent pas, en leur forme expressive, les libertés permises à l'artiste ; que si certaines peintures ont pu, par leur originalité, alarmer quelques esprits à l'époque de la première publication des *Fleurs du mal* et apparaître aux premiers juges comme offensant les bonnes mœurs, une telle appréciation ne s'attachant qu'à l'interprétation réaliste de ces poèmes et négligeant leur sens symbolique, s'est révélée de caractère arbitraire ; qu'elle n'a été ratifiée ni par l'opinion publique, ni par le jugement des lettrés. »

II.2.2 Œuvre :

II.2.2.1 Titre :

Le recueil fut d'abord annoncé en 1845 et 1846 comme intitulé *Les Lesbiennes*. À partir de 1848, s'y substitua un nouveau titre : *Les Limbes*. Ce n'est qu'en 1855 que Baudelaire choisit *Fleurs du mal* pour intituler dix-huit poèmes dans *La Revue des Deux Mondes*.

II.2.2.2Correspondances :

Baudelaire tout au long de son œuvre joue sur les correspondances verticales et horizontales (ou synesthésies baudelairiennes) qui inspirent par la suite de nombreux poètes. Toute son œuvre est construite sur un cheminement moral, spirituel et physique. Il met aussi en évidence les relations entre les cinq sens et les émotions de l'Homme.

II.2.2.3 Thème de la femme :

Le thème de la femme est présent durant tout le recueil : elle s'y fait tour à tour être sensuelle et envoûtante, figure maternelle et aimante, mais aussi beauté inaccessible, allégorie de l'absolu. *Les Fleurs du mal* sont divisées en quatre cycles, dont les premiers s'inspirent de trois de ses maîtresses : on distingue ainsi le cycle de Jeanne Duval, le cycle d'Apollonie Sabatier, une semi-mondaine présentée par Baudelaire comme une madone pure et inaccessible, le cycle de la comédienne **Marie D'Aubrun**, et un quatrième cycle consacré à des femmes diverses, réelles ou fictives.

II.2.2.4 Structure :

Le poète divise son recueil en six parties : *Spleen et idéal*, *Tableaux parisiens*, *Le Vin*, *Fleurs du mal*, *Révolte* et *La Mort*. Il y a un premier poème, qui sert de prologue, appelé *Au Lecteur*.

Cette construction reflète son cheminement, sa quête : spleen et idéal, tout d'abord, constitue une forme d'exposition ; c'est le constat du monde réel tel que le perçoit l'écrivain. Les trois sections suivantes en procèdent, dans la mesure où elles sont des tentatives de réponse au spleen, d'atteinte de l'idéal. Baudelaire s'aventure à cette fin dans les drogues *(Le Vin)* puis tente de se noyer dans la foule anonyme de Paris pour y dénicher une forme de beauté *(Tableaux parisiens)* avant de se tourner vers le sexe et les plaisirs physiques *(Fleurs du mal)*. Après ce triple échec vient la révolte contre l'absurdité de l'existence *(Révolte)* qui, elle aussi s'avérant vaine, se solde par *La Mort*.

II.2.2.4.1 Spleen et idéal (85 poèmes) :

- ✓ Bénédiction

- ✓ Jeanne et la Belle étoile
- ✓ L'Albatros
- ✓ Elévation
- ✓ Correspondances
- ✓ Les Phares
- ✓ La Muse Malade
- ✓ La Muse Vénale
- ✓ Le Mauvais Moine
- ✓ L'Ennemi
- ✓ L'Homme et la Mer
- ✓ La beauté
- ✓ L'Idéal
- ✓ Le Masque
- ✓ La Chevelure
- ✓ L'Héautontimorouménos
- ✓ L'Invitation au voyage
- ✓ Parfum exotique
- ✓ Spleen
- ✓ Aube spirituelle
- ✓ L'horloge
- ✓ Chant d'automne
- ✓ Le serpent qui danse
- ✓ Une Charogne
- ✓ Remords posthume
- ✓ Harmonie du soir
- ✓ Causerie
- ✓ Les bijoux

II.2.2.4.2 Tableaux parisiens (18 poèmes) :

- ✓ Le Soleil
- ✓ À une Mendiante rousse
- ✓ Le Cygne

- ✓ Les sept Vieillards
- ✓ Les Petites Vieilles
- ✓ Les Aveugles
- ✓ À une Passante
- ✓ Le Squelette laboureur
- ✓ Le Crépuscule du soir
- ✓ Le Jeu
- ✓ Danse macabre
- ✓ L'Amour du mensonge
- ✓ XCIX (sans titre)
- ✓ C (sans titre)
- ✓ Brumes et Pluies
- ✓ Rêve parisien
- ✓ Le Crépuscule du matin
- ✓ Recueillement

II.2.2.4.3 Le Vin (5 poèmes) :

Ce court chapitre thématique comporte cinq poèmes, *L'Âme du vin, Le Vin des chiffonniers, Le Vin de l'assassin, Le Vin du solitaire,* et *Le Vin des amants*.
Le Vin du solitaire est composée de 3 champs lexicaux : celui du vin, du plaisir et de la douceur.

II.2.2.4.4 Fleurs du mal (9 poèmes) :

Cette partie qui donne son nom au recueil est presque annexe si on la compare, en ce qui concerne la longueur, à *Spleen et idéal*. Elle comporte un poème, *Femmes damnées* différent mais qui porte le même titre que celui condamné par la censure. Cette section parle de la grandeur et la misère du vice. C'est dans cette section que Baudelaire cherche surtout à développer le concept de beauté dans la laideur.

II.2.2.4.5 Révolte (3 poèmes) :

La révolte poétique est celle qui fut la plus attaquée lors du procès, la Justice voyait alors, dans *Le Reniement de saint Pierre, Abel et Caïn* ou *Les Litanies de Satan*, une attaque directe

contre l'Église catholique romaine. On peut le comprendre si l'on prend au pied de la lettre l'idée de jeter Dieu à terre et de prendre sa place dans l'éther céleste, dans *Abel et Caïn* :

Race de Caïn, au ciel monte,
Et sur la terre jette Dieu !

II.2.2.4.6 La Mort (6 poèmes) :

La mort, conclusion somme toute logique, ferme le ban des poèmes avec, outre *La Mort des amants, La Mort des pauvres, La Mort des artistes, La Fin de la journée* et *Le Rêve d'un curieux*, et un poignant dernier poème, *Le Voyage* dédié à Maxime Du Camp, qui, par certains accents, préfigure *Le Bateau ivre* :

Pour l'enfant, amoureux de cartes et d'estampes,
L'univers est égal à son vaste appétit.
Ah ! que le monde est grand à la clarté des lampes !
Aux yeux du souvenir que le monde est petit !

II.2.3 Traditions et modernités des fleurs du mal :

II.2.3.1 Alliance entre "Tradition et Modernité" en référence avec :

"Le premier des modernes et le dernier des classiques", ce qui laisse entendre que les "*Fleurs du Mal*" sont partagées entre passé (classique, beaucoup de choses du côté classique de la forme : sonnet et alexandrins) et avenir (moderne, sujets innovants : la ville, le choix des images : métaphores, images audacieuses et originales).

II.2.3.2 La prosodie traditionnelle des "*Fleurs du Mal*" :

N'est pas particulièrement audacieuse, vers en alexandrins, décasyllabes et octosyllabes : côté pas très novateur. Des vers impairs sont présents uniquement dans "L'Invitation au Voyage" : ressemble presque à des décasyllabes. Baudelaire est attaché au sonnet : "Parce que la forme est contraignante, l'idée jaillit plus intense", Lettre, 1860 (idée partagée par Edgar Allan Poe). Autre forme utilisée : Le Panthum, dans le poème 47, "Harmonie su soir". Dans tous les cas il reste fidèle à la strophe, surtout au quatrain, et aussi au système d'alternance des rimes : "Il est évident que les rhétoriques et les prosodies ne sont pas des tyrannies inventées arbitrairement mais une

collection de règles réclamées par l'organisation même de l'être spirituelle et jamais les prosodies et les rhétoriques n'ont empêché les originalités de se reproduire distinctement", pour un Salon en 1859.

II.2.3.3 Entre Passé et Avenir :

L'utilisation des figures bibliques, mythologiques et littéraires qui sont nombreuses dans le recueil, ce qui semble traditionnel mais il ne va pas leur consacrer des fresques entières, mais plutôt des petites touches : allusions personnelles à Baudelaire incluses dans les comparaisons, des métaphores comme dans "Don Juan", "Aux Enfers", "Le Cygne" (Andromaque, symbole de l'exil), "Le Flacon" (figure biblique métaphorique de Lazare).Le symbole est utilisé et approprié pour décrire ce qu'il veut dire. Le vocabulaire est partagé entre passé et avenir ("haine", "cieux", "gouffre", "ennuie" = mots typiques de la tragédie, termes raciniens). Il va même parfois jusqu'à utiliser des archaïsmes : "mignard" ("Le Masque", poème 20) : niais ou "gueusant", "coturne" ("A une Passante Rousse", "Roués" = rusé, malhonnête). Mais il ne craint pas d'ajouter un vocabulaire moderne voire néologiste : "vagabond", "réverbère", "bilan", "voirie", "omnibus" (= vocabulaire de la ville). Baudelaire cultive le heurt entre ces lexiques très différents parce que cette confrontation fait naître la surprise et en particulier quand on les fait se rencontrer : "Les Petites vieilles" (poème 88), "Ils rampent, flagellés par les bises iniques, Frémissant au fracas roulant des omnibus".

II.2.3.4 La modernité :

Baudelaire est considéré comme un des grands modernes. Il s'écarte des romantiques. Il n'avait pas projet de se raconter. S'il parle de lui, c'est pour extraire la beauté du mal. L'introspection va du côté de la beauté, sans sensiblerie. Thématique de la ville, notamment dans les "Tableaux parisiens", où elle devient personnage et non le décor : il va décrire les ruelles sombres, les bas fonds de Paris et non pas les beaux quartiers : rattachement aux romanciers réalistes comme par exemple Balzac.

Chez Baudelaire, cette vision insolite est une forme de beauté (le bizarre), il n'aime pas le naturel, ni la nature car c'est ce qui pour lui s'apparente au romantisme, il préfère l'artifice : "*Rêve Parisien*" (poème 102). La ville pour Baudelaire est un moyen de rejeter la rupture mais c'est aussi le symbole du changement : "Le peintre de la modernité". "La modernité c'est le

transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable".

L'autre aspect de la ville est la prise en compte des classes laborieuses, cf. "*Crépuscule du Soir*" : rattachement à Zola, romancier réaliste. La modernité de Baudelaire se lit aussi dans son travail de la métaphore et de la comparaison, le traitement qu'il en fait, où il va faire des rapprochements audacieux et originaux, il préfigure les symbolistes et parfois même les surréalistes, cf. "*Beau Navire*", gorge + armoire : "Ta gorge prévoyante est une large armoire" (poème 125), "tes yeux illuminés ainsi que des boutiques". La modernité ici naît avec le décalage entre le comparé et le comparant. Les rapprochements ont profondément touché Laforgue, qui dit que Baudelaire "met les pieds dans le plat", "qu'il fait des comparaisons crues". Même si ces comparaisons ne sont pas très fréquentes, elles sont nombreuses et relèvent d'une envie de renouveau poétique.

II.3 CORPUS :

1. Volupté – crime, Amour et Mort

1). Ce qu'il faut à ce cœur profond comme un abîme,
C'est vous, Lady Macbeth, âme puissante au crime…
…Ou bien toi, grande Nuit, fille de Michel-Ange,
Qui tors paisiblement dans une pose étrange
Tes appas façonnés aux bouches des Titans. (**XVIII**),

2). Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne…
Je m'avance à l'attaque, et je grimpe aux assauts,
Comme après un cadavre un cœur de vermisseaux. (**XXII**),

3). O démon sans pitié! Verse-moi moins de flamme ;
Je ne suis pas Styx pour t'embrasser neuf fois, Hélas, et je ne puis, Mégère libertine,
Pour briser ton courage et te mettre aux abois,
Dans l'enfer de ton lit devenir Proserpine. (**XXIV**),

4). Et pourtant vous serez semblable à cette ordure, A cette horrible infection…
…Oui, telle vous serez, ô la reine de mes grâces, Après les derniers sacrements,
Quand vous irez, sous l'herbe et les floraisons grasses, Moisir parmi les ossements.
Alors, ô ma beauté! Dites à la vermine Qui vous mangera de baisers,
Que j'ai gardé la forme et l'essence divine De mes amours décomposés. (**XXVII**),

5). Toi qui, comme un coup de couteau, Dans mon cœur plaintif es entrée ;
…Infâme à qui je suis lié…Comme aux vermines la charogne…(**XXIX**),
6). Tes baisers ressusciteraient Le cadavre de ton vampire. (**XXIX**),
7). Dans tes jupons remplis de ton parfum Ensevelir ma tête endolorie,
Et respirer, comme une fleur flétrie, Le doux relent de mon amour défunt. (**XXX**),
8). Rien ne me vaut l'abîme de ta couche ;
L'oubli puissant habite sur ta bouche, Et le Léthé coule dans tes baisers. (**XXX**),
9). Je sucerai, pour noyer ma rancœur, Le népenthès et la bonne ciguë - (**XXX**),
Aux bouts charmants de cette gorge aiguë, qui n'a jamais emprisonné de cœur.
10). Une nuit que j'étais près d'une affreuse Juive,
Comme au long d'un cadavre un cadavre étendu… (**XXXI**),
11). Lorsque tu dormiras, ma belle ténébreuse,
Au fond d'un monument construit en marbre noir,
Et lorsque tu n'auras pour alcôve et manoir
Qu'un caveau pluvieux et qu'une fosse creuse…
…Et le ver rongera ta peau comme un remords. (**XXXII**),
12). Et je buvais ton souffle, ô douceur, ô poison. (**XXXIV**),
13). Je te hais autant que je t'aime. (**XXXIX**),
14). …je voudrais, une nuit, Quand l'heure des voluptés sonne,
Vers les trésors de ta personne, Comme un lâche, ramper sans bruit,
Pour châtier ta chair joyeuse, Pour meurtrir ton sein pardonné,
Et faire à ton flanc étonné Une blessure large et creuse,
Et, vertigineuse douceur! A travers ces lèvres nouvelles,
Plus éclatantes et plus belles, T'infuser mon vénin, ma soeur! (**XXXIX**),
15). …Où, Lazare odorant déchirant son suaire,
Se meut dans son réveil le cadavre spectral
D'un vieil amour ranci, charmant et sépulcral. (**XLIV**),
16). …de plaisirs noirs et mornes Remplit l'âme au delà de sa capacité.
Tout cela ne vaut pas le poison qui découle De tes yeux, de tes yeux verts,
Lacs où mon âme tremble et se voit à l'envers…
Mes songes viennent en foule Pour se désaltérer à ces gouffres amers.
Tout cela ne vaut pas le terrible prodige De ta salive qui mord,
Qui plonge dans l'oubli mon âme sans remord, Et, charriant le vertige, La roule défaillante aux rives de la mort. (**XLV**),

17). O femme dangereuse, ô séduisants climats,
Adorerai-je aussi ta neige et vos frimas, Et saurai-je tirer de l'implacable hiver
Des plaisirs plus aigus qua la glace et le fer ? (**XLVI**),
18). Mon enfant, ma soeur, Songe à la douceur D'aller là-bas vivre ensemble!
Aimer à loisir, aimer et mourir Au pays qui te ressemble! (**XLIX**),
19). Je te frapperai sans colère Et sans haine, comme un boucher, Comme Moïse le rocher.
Et je ferai de ta paupière, Pour abreuver mon Saharah, jaillir les eaux de la souffrance.
Mon désir gonflé d'espérence Sur tes pleurs salés nagera Comme un vaisseau qui prend le large, Et dans mon coeur qu'ils soûleront Tes chers sanglots retentiront Comme un tambour...(**LII**),
20). Voici le soir charmant, ami du criminel; Il vient comme un complice, à pas de loup; le ciel
Se ferme lentement comme une grande alcôve, Et l'homme impatient se change en bête fauve.
21). …au milieu des meubles voluptueux, des marbres…un cadavre; amour ténèbreux; coupable joie et des fêtes étranges pleines de baisers infernaux; L'homme vindicatif que tu n'as pu, vivante, malgré tant d'amour, assouvir, combla-t-il sur ta chair inerte et complaisante l'immensité de son désir?; a-t-il sur tes dents froides collé les suprêmes adieux?] (**LXXIX**)
22). …je te donnerai des baisers froids comme la lune et des caresses de serpent autour d'une fosse rampant (**LXXII**)

2. Mal physique et moral-douleur, tristesse, regret

1). –O douleur! ô douleur! Le Temps mange la vie,
Et l'obscur Ennemi qui nous ronge le cœur
Du sang que nous perdons croît et se fortifie! (**X**),
2). Dis-le, belle sorcière! …A ce soldat brisé! S'il faut qu'il désespère
D'avoir sa croix et son tombeau…/Peut-on illuminer un ciel bourbeux et noir ?
Peut-on déchirer des ténèbres/Plus denses que la poix, sans matin et sans soir,
Sans astres, sans éclairs funèbres?/L'Espérence qui brille aux carreaux de l'Auberge
Est soufflée, est morte à jamais!/Sans lune et sans rayons, trouver où l'on héberge
Les martyrs d'un chemin mauvais!/ Le Diable a tout éteint aux carreaux de l'Auberge! (**L**),
3).Mais la tristesse en moi monte comme la mer,
Et laisse, en refluant, sur ma lèvre morose Le souvenir cuisant de son limon amer. (**LI**),
4).Mon cœur est un palais flétri par la cohue ;
On s'y soûle, on s'y tue, on s'y prend aux cheveux. (**LI**),
5).Ne suis-je pas un faux accord Dans la divine symphonie,

Grâce à la vorace Ironie Qui me secoue et qui me mord ?

Elle est dans ma voix, la criarde! C'est tout mon sang, ce poison noir!

Je suis le sinistre miroir Où la mégère se regarde! Je suis la plaie et le couteau!

Je suis le soufflet et la joue! Je suis les membres et la roue, Et la victime et le bourreau!

Je suis de mon cœur le vampire, -Un de ces grands abandonnés

Au rire éternel condamnées, Et qui ne peuvent plus sourire! (**LII**),

6). L'âme d'un vieux poète erre dans la gouttière Avec la triste voix d'un fantôme frileux. (**LIX**),

7). …Cache moins de secrets que mon triste cerveau. C'est une pyramide, un immense caveau,

Qui contient plus de morts que la fosse commune. –Je suis un cimetière abhorré de la lune...(**LX**),

8). Je suis comme le roi d'un pays pluvieux…

Rien ne peut l'égayer, ni gibier, ni faucon, Ni son peuple mourant en face du balcon…

…Son lit fleurdelisé se transforme en tombeau. (**LXI**),

9). Et de longs corbillards, sans tambours ni musique,

Défilent lentement dans mon âme; l'Espoir, Vaincu, pleure, et l'Angoisse atroce, despotique,

Sur mon crâne incliné plante son drapeau noir. (**LXII**),

10). Sang et larmes des morts, mille ans de sueurs et d'efforts (**LXXI**),

11). Souffrance comme un divin remède à nos impuretés…qui prépare…aux saintes voluptés ; la douleur est la noblesse unique où ne mordront jamais la terre et les enfers (**I**),

3. Animaux, oiseaux, insectes

1). J e m'avance à l'attaque, et je grimpe aux assauts,

Comme après un cadavre un cœur de vermisseaux. (**XXII**),

2). Les mouches bourdonnaient sur ce ventre putride,

D'où sortaient de noirs bataillons De larves, qui coulaient comme un épais liquide

Le long de ces vivants haillons. (**XXVII**),

3). Derrière les rochers une chienne inquiète Nous regardait d'un oeil fâché,

Epiant le moment de reprendre au squelette Le morceau qu'elle avait lâché. (**XXVII**),

4). Dites à la vermine Qui vous mangera de baisers… (**XXVII**),

5). Les yeux fixés sur moi, comme un tigre dompté,

D'un air vague et rêveur elle essayait des poses… (**XX**),

6). Infâme à qui je suis lié…Comme aux vermines la charogne… (**XXIX**),

7). Viens sur mon cœur, âme cruelle et sourde,

Tigre adoré, monstre aux airs indolents… (**XXX**),

8). …Et le ver rongera ta peau comme un remords. (**XXXII**),

9). Mille pensers dormaient, chrysalides funèbres… (**XLIV**),

10). …le Remords… se nourrit de nous comme le ver des morts,

Comme du chêne la chenille. (**L**),

11). esprit…pareil au mourant qu'écrasent les blessés,

Que le sabot du cheval froisse…

…Agonisant que le loup déjà flaire Et que surveille le corbeau…(**L**),

12). L'Irréparable ronge avec sa dent maudite Notre âme, piteux monument,

Et souvent il attaque, ainsi que le termite, Par la base le bâtiment. (**L**),

13). Ne cherchez plus mon cœur ; les bêtes l'ont mangé. (**LI**),

14). Ils (*les Chats*) cherchent le silence et l'horreur des ténèbres ;

L'Erèbe les eût pris pour ses courriers funèbres… (**LVI**),

15). Sous les ifs noirs qui les abritent, Les hiboux se tiennent rangés,

Ainsi que des dieux étrangers, Dardant leurs œil rouge. Ils méditent.

Sans remuer ils se tiendront Jusqu'à l'heure mélancolique

Où, poussant le soleil oblique, les ténèbres s'établiront. (**LVII**),

16). –Je suis un cimetière abhorré de la lune, Où comme des remords se traînent de longs vers

Qui s'acharnent toujours sur mes morts les plus chers. (**LX**),

17). Mon âme…Ouvrira largement ses ailes de corbeau. (**LXIII**),

18). Vers - noirs compagnons, fils de la pourriture (**LXXIII**),

4. Noms et lieux mythologiques, historiques

1). Pour soulever un poids si lourd, Sisyphe, il faudrait ton courage. (**XI**),

2). Quand Don Juan descendit vers l'onde souterraine

Et lorsqu'il eut donné son obole à Charon…(**XV**),

3). Je ne suis pas Styx pour t'embrasser neuf fois,

Hélas, et je ne puis, Mégère libertine, Pour briser ton courage et te mettre aux abois,

Dans l'enfer de ton lit devenir Proserpine. (**XXIV**),

4). Et le Léthé coule dans tes baisers. (**XXX**),

5). Je sucerai, pour noyer ma rancœur, Le népenthès et la bonne ciguë

Aux bouts charmants de cette gorge aiguë, qui n'a jamais emprisonné de coeur. (**XXX**),

6) …Il n'a su réchauffer ce cadavre hébété Où coule au lieu de sang l'eau verte du Léthé. (**LXI**),

7). Une Idée, une Forme, un Etre Parti de l'azur et tombé

Dans un Styx bourbeux et plombé Où nul œil du Ciel ne pénètre…(**LXIV**),

5. Glorification de la Mort, Mort désirable

1). …Un illustre moine, aujourd'hui peu cité,

Prenant pour l'atelier le champ des funérailles,

Glorifiait la Mort avec simplicité. (**IX**),

2). Vous êtes tous les deux ténébreux et discrets :

Homme, nul n'a sondé le fond de tes abîmes,

O mer, nul ne connaît tes richesses intimes…

….Tellement vous aimez le carnage et la mort,

O lutteurs éternels, ô frères implacables! (**XIV**),

3). Je veux dormir! dormir plutôt que vivre!

Dans un sommeil aussi doux que la mort… (**XXX**),

4). Je serai ton cercueil, aimable pestilence!

Le témoin de ta force et de ta virulence,

Cher poison préparé par les anges! liqueur

Qui me ronge, ô la vie et la mort de mon cœur! (**XLIV**),

5). Tout cela ne vaut pas le poison qui découle De tes yeux, de tes yeux verts,

Lacs où mon âme tremble et se voit à l'envers…

Mes songes viennent en foule Pour se désaltérer à ces gouffres amers.

Tout cela ne vaut pas le terrible prodige De ta salive qui mord,

Qui plonge dans l'oubli mon âme sans remord, Et, charriant le vertige, la roule défaillante aux rives de la mort. (**XLV**),

6). Mon enfant, ma soeur, Songe à la douceur D'aller là-bas vivre ensemble!

Aimer à loisir, aimer et mourir Au pays qui te ressemble! (**XLIX**),

7). Dis-moi, ton coeur parfois s'envole-t-il, Agathe, Loin du noir océan de l'immonde cité,

Vers un autre océan où la splendeur éclate, Bleu, clair, profond, ainsi que la virginité ?

…Emporte-moi, wagon! enlève-moi, frégate! Loin! loin! ici la boue est faite de nos pleurs!

…Loin des remords, des crimes, des douleurs, Emporte-moi, wagon, enlève-moi, frégate. (**LV**),

8). …Qui s'acharnent toujours sur mes morts les plus chers…(**LX**),

9). Endormeuses saisons! je vous aime et vous loue D'envelopper ainsi mon coeur et mon cerveau

D'un linceul vaporeux et d'un vague tombeau. (**LXIII**),

10). Rien n'est plus doux au cœur plein de choses funèbres,

Et sur qui dès longtemps descendent des frimas, O blafardes saisons, reines de nos climats,
Que l'aspect permanent de vos pâles ténèbres, -Si ce n'est, par un soir sans lune, deux à deux,
D'endormir la douleur sur un lit hasardeux. (**LXIII**),
11). Enviant de ces gens la passion tenace, De ces vieilles putains la funèbre gaieté,
Et tous gaillardement trafiquant à ma face, L'un de son vieil honneur, l'autre de sa beauté.
Et mon cœur s'effraya d'envier maint pauvre homme Courant avec ferveur à l'abîme béant,
Et qui, soûl de son sang, préférerait en somme La douleur à la mort et l'enfer au néant. (**LXVI**).

6. Moments du jour, le Temps/temporalité et la Mort

1). …je voudrais, une nuit, Quand l'heure des voluptés sonne,
Vers les trésors de ta personne, Comme un lâche, ramper sans bruit,
Pour châtier ta chair joyeuse, Pour meurtrir ton sein pardonné… (**XXXIX**),
2). Pluviôse, irrité contre la ville entière, De son urne à grands flots verse un froid ténébreux
Aux pâles habitants du voisin cimetière ET la mortalité sur les faubourgs brumeux. (**LIX**),
3). O fins d'automne, hivers, printemps trempés de boue,
Endormeuses saisons! je vous aime et vous loue D'envelopper ainsi mon cœur et mon cerveau
D'un linceul vaporeux et d'un vague tombeau. (**LXIII**),
4). C'est l'heure où les douleurs des malades s'aigrissent.
La sombre Nuit les prend à la gorge; ils finissent
Leur destinée et vont vers le gouffre commun. (**LXVII**),
5). (Le matin) Comme un sanglot coupé par un sang écumeux
Le chant du coq au loin déchirait l'air brumeux ; …Et les agonisants dans le fond des hospices
Poussaient leur dernier râle en hoquets inégaux. (**IXVIII**),
6). A l'heure où les chastes étoiles ferment leurs yeux (**LXXIV),**
7). …Nuit lourde et sombre (**LXXIV**).

7. Outils de mort

1). Il faut employer la pelle et les râteux
Pour rassembler à neuf les terres inondées,
Où l'eau creuse des trous grands comme des tombeaux. (**X**),
2). Maint joyau dort enseveli Dans les ténèbres et l'oubli,
Bien loin des pioches et des sondes. (**XI**),
3). J'ai prié le glaive rapide De conquérir ma liberté,
Et j'ai dit au poison perfide De secourir ma lâcheté. (**XXIX**).

8. Spatialité et la Mort, lieux de mort –

1). Prenant pour l'atelier le champ des funérailles,

Glorifiait la Mort avec simplicité.

-Mon âme est un tombeau que, mauvais cénobite,

Depuis l'éternité je parcours et j'habite… (**IX**),

2). ...les terres inondées où l'on creuse des trous grands comme des tombeaux. (**X**),

3). Loin des sépultures célèbres, Vers un cimetière isolé,

Mon cœur, comme un tambour voilé, Va battant des marches funèbres. (**XI**)

4). Mainte fleur épanche à regret Son parfum doux comme un secret

Dans les solitudes profondes. (**XI**),

5). Lorsque tu dormiras, ma belle ténébreuse,

Au fond d'un monument construit en marbre noir,

Et lorsque tu n'auras pour alcôve et manoir

Qu'un caveau pluvieux et qu'une fosse creuse…

…Le tombeau, confident de mon rêve infini…. (**XXXII**),

6). Parfois on trouve un vieux flacon qui se souvient,

D'où jaillit toute vive une âme qui revient.

Mille pensers dormaient, chrysalides funèbres,

Frémissant doucement dans les lourdes ténèbres… (**XLIV**),

7). Mon cœur est un palais flétri par la cohue ;

On s'y soûle, on s'y tue, on s'y prend aux cheveux. (**LI**),

8). Au bord d'un lac de sang, sous un grand tas de morts,

… meurt, sans bouger, dans d'immenses efforts. (**LVIII**),

9). Pluviôse, irrité contre la ville entière, De son urne à grands flots verse un froid ténébreux

Aux pâles habitants du voisin cimetière Et la mortalité sur les faubourgs brumeux. (**LIX**),

10). …Cache moins de secrets que mon triste cerveau. C'est une pyramide, un immense caveau,

Qui contient plus de morts que la fosse commune. –Je suis un cimetière abhorré de la lune...(**LX**),

11). …Son lit fleurdelisé se transforme en tombeau. (**LXI**),

12). …de longs corbillards, sans tambours ni musique, Défilent lentement dans mon âme. (**LXII**),

13). Dans une terre graisse et pleine d'escargots; fosse profonde (**LXXIII**),

14). Au milieu des flacons, des étoffes lamées et des meubles voluptueux, des marbres, des tableaux, des robes parfumées…dans une chambre tiède où comme en une serre, l'air est dangereux et fatal; sur l'oreiller désaltéré; sur la table de nuit; sur le lit; dors en paix dans ton tombeau mystérieux. (**LXXIX**),

15). …derrière quelque vieux décombre (**LXXIV**),

16). Sur le dos satiné des molles avalanches (**LXXV**).

9. Enfer, images souterraines

1). Quand Don Juan descendit vers l'onde souterraine
Et lorsqu'il eut donné son obole à Charon,
Un sombre mendiant, l'oeil fier comme Antisthène,
D'un bras vengeur et fort saisit chaque aviron. (**XV**)

2). Montrant leurs seins pendants et leurs robes ouvertes,
Des femmes se tordaient sous le noir firmament,
Et, comme un grand troupeau de victimes offertes,
Derrière lui traînaient un long mugissement. (**XV**),

3). …les morts errant sur les rivages… (**XV**),

4). Un damné descendant sans lampe, Au bord d'un gouffre dont l'odeur
Trahit l'humide profondeur, D'éternels escaliers sans rampe,
Où vieillent des monstres visqueux...
Un navire pris dans le pôle, Comme en un piège de cristal,
Cherchant par quel détroit fatal Il est tombé dans cette géole… (**LXIV**),

5). De grands seaux pleins du sang et des larmes des morts (**LXXI**).

55

10. Actions de la Mort / de mourir

1). Le Temps mange la vie,
Et l'obscur Ennemi qui nous ronge le cœur
Du sang que nous perdons croît et se fortifie. (**X**),

2). Adorable sorcière…Connais-tu le Remords, aux traits empoisonnés,
A qui notre cœur sert de cible ?
…L'Irréparable ronge avec sa dent maudite Notre âme, piteux monument,
Et souvent il attaque, ainsi que le termite, Par la base le bâtiment. (**L**),

3). Ne cherchez plus mon cœur ; les bêtes l'ont mangé. (**LI**),

4) …et lorsqu'en ses ennuis Elle veut de ses chants peupler l'air froid des nuits,
Il arrive souvent que sa voix affaiblie Semble le râle épais d'un blessé qu'on oublie

Au bord d'un lac de sang, sous un grand tas de morts,

Et qui meurt, sans bouger, dans d'immenses efforts. (**LVIII**),

5). …inviter les corbeaux à saigner tous les bouts de ma carcasse immonde (**LXXIII**),

6). …j'arracherai ce cœur tout rouge de son sein (**I**).

11. Vieillesse

1). Voilà que j'ai touché l'automne des idées… (**X**),

2). …connaissez-vous les rides, Et la peur de vieillir… (**XL**),

3). Bienheureuse la cloche au gosier vigoureux Qui, malgré sa vieillesse, alerte et bien portante,

Jette fidèlement son cri religieux, Ainsi qu'un vieux soldat qui veille sous la tente. (**LVIII**),

4). L'âme d'un vieux poète erre dans la gouttière Avec la triste voix d'un fantôme frileux. (**LIX**),

5). Je suis un vieux boudoir plein de roses fanées,

Où gît tout un fouillis de modes surannées…(**XL**),

6) Dans des fauteuils fanés des courtisanes vieilles, Pâles, le sourcil peint, l'oeil câlin et fatal,

Minaudant, et faisant de leurs maigres oreilles Tomber un cliquetis de pierre et de métal;

Autour des verts tapis des visages sans lèvre, des Lèvres sans couleur, des mâchoires sans dent,

Et des doigts convulsés d'une infernale fièvre Fouillant la poche vide ou le sein palpitant(**LXVI**),

7). …étaler mes vieux os, …vieux corps sans âme (**LXXIII**).

12. Descriptions de ce monde

1). Pour soulever un poids si lourd,

Sisyphe, il faudrait ton courage. (**XI**),

2). …Gouffre obscur où mon cœur est tombé.

C'est un univers morne à l'horizon plombé, /Où nagent dans la nuit l'horreur et le blasphème ;

Un soleil sans chaleur plane au-dessus six mois,/Et les six autres mois la nuit couvre la terre ;

C'est un pays plus nu que la terre polaire, Ni bêtes, ni ruisseaux, ni verdure, ni bois.

Or il n'est pas d'horreur au monde qui surpasse/La froide cruauté de ce soleil de glace

Et cette immense nuit semblable au vieux Chaos… (**XXVIII**),

3). ...sous les lourds flocons des neigeuses années

L'ennui, fruit de la morne incuriosité, Prend les proportions de l'immortalité. (**LX**),

4). Ce monde ennuyé; miasmes morbides; ennuis et les vastes chagrins qui chargent de leurs poids l'existence brumeuse; des plaines de l'Ennui (**LXXVIII**),

5). Loin du monde railleur, loin de la foule impure, loin des magistrats curieux – **(LXXIX).**

13. **Corps humain, visage⁄cadavre**

1). Montrant leurs seins pendants et leurs robes ouvertes,
Des femmes se tordaient sous le noir firmament…(**XV**),

2). Je m'avance à l'attaque, et je grimpe aux assauts,
Comme après un cadavre un cœur de vermisseaux. (**XXII**),

3). Au détour d'un sentier une charogne infâme Sur un lit semé de cailloux,
Les jambes en l'air, comme une femme lubrique, Brûlante et suant les poisons,
Ouvrant d'une façon nonchalante et cynique Son ventre plein d'exhalaisons.
Le soleil rayonnait sur cette pourriture, Comme afin de la cuire à point,
Et de rendre au centuple à la grande Nature Tout ce qu'ensemble elle avait joint.
Et le ciel regardait la carcasse superbe Comme une fleur s'épanouir.
La puanteur était si forte, que sur l'herbe Vous crûtes vous évanouir.
Les mouches bourdonnaient sur ce ventre putride, D'où sortaient de noirs bataillons
De larves, qui coulaient comme un épais liquide Le long de ces vivants haillons.
…Quand vous irez, sous l'herbe et les floraisons grasses, Moisir parmi les ossements.
Alors, ô ma beauté! Dites à la vermine Qui vous mangera de baisers… (**XXVII**),

4). Infâme à qui je suis lié…Comme aux vermines la charogne…(**XXIX**),

5). Une nuit que j'étais près d'une affreuse Juive,
Comme au long d'un cadavre un cadavre étendu… (**XXXI**),

6). Se meut dans son réveil le cadavre spectral
D'un vieil amour ranci, charmant et sépulcral. (**XLIV**),

7). Et dans ces bains de sang qui des Romains nous viennent,
…Il n'a su réchauffer ce cadavre hébété Où coule au lieu de sang l'eau verte du Léthé. (**LXI**),

8). Les morts, les pauvres morts, ont de grands douleurs…
…dévorés de noires songeries, Sans compagnon de lit, sans bonnes causeries,
Vieux squelettes gelés travaillés par le ver, ils sentent s'égoutter les neiges de l'hiver. (**XIX**),

9). Un cadavre sans tête épanche un sang rouge et vivant; la tête, avec l'amas de sa crinière sombre et de ses bijoux précieux, sur la table de nuit, comme une renoncule, repose, et, vide de pensers, un regard vague et blanc comme le crépuscule s'échappe des yeux révulsés ; le tronc nu étale la secrète splendeur et la beauté fatale; maigreur élégante de l'épaule au contour

heurté, la hanche un peu pointue et la taille frigante ainsi qu'un reptile irrité; chair inerte et complaisante; cadavre impur, tes tresses roides, tête effrayante, tes dents froides–(**LXXIX**),

10). O vers! A travers ma ruine allez donc; Vieux corps sans âme et mort parmi les morts (**LXXIII**).

14. Enterrement

1). Loin des sépultures célèbres, Vers un cimetière isolé,

Mon cœur, comme un tambour voilé, Va battant des marches funèbres. (**XI**),

2). Maint joyau dort enseveli dans les ténèbres et l'oubli… (**XI**),

3). Des cloches tout à coup sautent avec furie Et lancent vers le ciel un affreux hurlement…

Et de longs corbillards, sans tambours ni musique, Défilent lentement dans mon âme; l'Espoir,

Vaincu, pleure, et l'Angoisse atroce, despotique,

Sur mon crâne incliné plante son drapeau noir.(**LXII**).

15. La Mort et la Nature

1). Mainte fleur épanche à regret Son parfum doux comme un secret

Dans les solitudes profondes. (**XI**),

2). Tellement vous aimez le carnage et la mort (**XIV, «l'homme et la mer**»),

3). …j'ai puni sur une fleur L'insolence de la Nature. (**XXXIX**),

4). Peut-on illuminer un ciel bourbeux et noir?/Peut-on déchirer des ténèbres

Plus denses que la poix, sans matin et sans soir,/Sans astres, sans éclairs funèbres? (**L**),

5). …allumer dans un ciel infernal Une miraculeuse aurore. (**L**),

6). Je suis un cimetière abhorré de la lune, Où comme des remords se traînent de longs vers.(**LX**),

7). Rien n'est plus doux au cœur plein de choses funèbres,

Et sur qui dès longtemps descendent des frimas, O blafardes saisons, reines de nos climats,

Que l'aspect permanent de vos pâles ténèbres, -Si ce n'est, par un soir sans lune, deux à deux,

D'endormir la douleur sur un lit hasardeux. (**LXIII**),

8). … des bouquets mourants dans leurs cercueils de verre exhalent leur soupir final (**LXXIX**),

9). …baisers froids comme la lune (**LXXII**).

16. Couleurs

1). Par ces deux grands yeux noirs, soupiraux de ton âme,

O démon sans pitié! verse-moi moins de flamme…(**XXIV**),

2). Lorsque tu dormiras, ma belle ténébreuse,

Au fond d'un monument construit en marbre noir (**XXXII**),

3). Parmi les objets noirs et roses Qui composent son corps charmants… (**XXXVI**),

4) Un jour noir plus triste que les nuits…(**LXXII**).

Chapitre III :

Pratique d’analyse des poèmes de Baudelaire à la recherche de l’expansion de la notion de mort

III.1 Introduction

Baudelaire, poète français du XIX siècle, devient l'apogée de la littérature existant jusqu'à lui et la base nourrissante, le signal du commencement d'une nouvelle époque dans ce domaine. Née dans un siècle de déceptions et de conquêtes, de changements et de découvertes, sa poésie a énormément influencé la conception artistique et littéraire des siècles suivants. La poésie baudelairienne devient le reflet de cette ère de contradictions et de lutte du beau, de l'idéal contre la laideur et le satanique oppressant où les fleurs sont porteurs de mal. C'est dans et par sa poésie que l'auteur à l'«âme fêlée» et au cœur serré d'angoisse lutte par le rêve et crée son propre monde-échappatoire mystérieux et féerique, ses «paradis artificiels» où sont mêlés l'enfer et le bonheur, la volupté et la mort, le mal et les fleurs, la douleur du spleen et la lumière de l'idéal.

Ce qui nous a impressionné et intéresse le plus dans la poésie de Baudelaire, c'est qu'elle est imprégnée du thème de Mort, ce motif étant le fil rouge du recueil, exprimé explicitement ou implicitement, étant visible ou caché, qui accompagne d'autres thèmes dont notamment l'amour et le désir. C'est pourquoi nous avons choisi ce thème et à présent nous cherchons à montrer comment cette prédominance du motif de la Mort s'est manifestée dans la poésie baudelairienne.

La poésie de ce grand poète ne peut pas être détachée de l'état d'esprit de son temps dont elle est le reflet. L'esprit morne et le thème obsessionnel de la Mort aurait aussi une source sociale, relevant de l'inconscient collectif de l'époque de l'auteur et exprimerait les idées décadentes nées de l'échec politique de 1948 perçu comme la fin des illusions romantiques, du coup d'Etat de décembre 1851, du contexte trop marqué par le matérialisme où l'art s'évade pour combler les insuffisances du réel par le symbolisme, du divorce entre la société bourgeoise et les artistes de Bohème. Baudelaire, «l'Albatros» qui est en décalage avec les valeurs de son époque, devient le poète «maudit», marginal et révolté et se juge incompris.

La psychanalyse et notamment la théorie de Freud explicitent le fondement individuel et psychologique de la présence du thème obsessionnel de la Mort dans la poésie de Baudelaire. Outre les données historiques, des faits biographiques en révèlent les raisons: la mort de son père, remariage de la mère, milieu bohème et marginal des artistes et des prostituées, embarras financiers, plusieurs tentatives de suicide, engagement dans la révolution de 1848 et le socialisme, réaction violente au coup d'Etat, condamnation du recueil des poésies, effondrement des espoirs de gain et d'édition, maladies, tentation d'expatriation… Comme le

fait remarquer à juste titre le sémanticien **Vincent Nickees**[48], «*nous éprouvons une tendance irrépressible à évoquer nos thèmes de prédilection affectant notre vie*».

Les mécanismes de refoulement étudiés par Freud nous aident à comprendre ce phénomène, car «*l'affectivité de nos thèmes de prédilection favorise un «retour du refoulé» qui permet au thème obsessionnel de réinvestir tout le champ de la parole et tout devient prétexte à aborder le thème favori*». D'où la dominance, même et surtout implicite et voilée, du thème obsessionnel de la Mort dans le recueil «*Les Fleurs du Mal*». Dans ce travail notre but est de montrer par quels moyens d'expression Baudelaire a fait développer cette idée obsessionnelle.

Baudelaire lui-même a développé l'idée du rapport de l'Amour et de la Mort, ainsi que de la dualité de l'amour dans son essai sur Tannhäuser : outre l'amour redempteur il y a aussi un amour féroce et sacrificiel dont les jouissances conduisent au crime. Le plus souvent le plaisir d'amour est, pour Baudelaire, une aspiration à une jouissance calme et douce, identique au sommeil où les émois du désir seraient réduits à une excitation des nerfs, avec une femme frigide («*Sonnet d'automne*», «*Sed non satiata*»). La seule échappatoire au désir insatiable devient pour Baudelaire l'immobilisation forcée et définitive de la femme désirante, ce qui est parfois même son meurtre. Dans une certaine mesure la nécrophilie est l'idéal érotique de Baudelaire qui aspire à une sexualité compatible avec la mort, et chez qui le crime est au service d'un certain plaisir érotique; la forme la plus convaincante du mal dans «*Les Fleurs du Mal*» est celle dérivant des besoins sexuels: acte de violence, agression immobilisatrice, qui n'est pas forcément physique, surtout envers les femmes actives et heureuses («*Une charogne*», «*Réversibilité*», «*A celle qui est trop gaie*», «*A une Madone*»), les 2 derniers exprimant le plus clairement le sadisme sexuel et le désir de torturer la femme. Cette omniprésence de la notion de la Mort dans la poésie baudelairienne et l'association de la Mort et de l'Amour a attiré l'attention de plusieurs critiques et analystes de différents courants. Nombreux sont aussi les études psychanalytiques, car la poésie est aussi l'actualisation de l'état psychique du poète, et les théories de Freud sont pertinentes et déterminantes dans la lecture de Baudelaire. C'est pourquoi nous avons trouvé bon de rapporter aussi une étude psychanalytique, une approche assez répandue dans l'analyse de la poésie de l'école européenne. Parmi les différentes études psychanalytiques de Baudelaire notre attention a été attirée par l'ouvrage de **Leo Bersani** «*Baudelaire et Freud*» où l'auteur, théoricien canadienne littérature, psychanalyste, se basant sur la théorie freudienne sur le sadisme et masochisme explique comment sont liés le plaisir et la douleur, et comment la congélation meurtrière de la mobilité physique et psychique est une source de jouissance pour Baudelaire.

Comme le présente Bersani, Freud admet que les sensations de douleur et de déplaisir débordent sur le domaine de l'excitation sexuelle et provoquent un état de plaisir. Mais «*le plaisir et la douleur continuent d'être des sensations différentes jusqu'à ce qu'ils deviennent suffisamment forts pour rompre une certaine stabilité/équilibre du moi, pour dépasser la portée normale des sensations corporelles en devenant ainsi des plaisirs sexuels. Donc, l'excitation sexuelle serait ce que le moi structuré ne saurait supporter*[49]». Et c'est par cette supposition que la poésie érotique de Baudelaire est illustrée dans l'ouvrage de Léo Bersani.

Selon Freud, la pulsion destructrice s'accompagne toujours d'une satisfaction libidinale et le masochisme érogène est produit par la conjonction de la pulsion de mort et de la libido qui la contrecarre.

On rencontre aussi dans la théorie freudienne présentée par Bersani l'idée que «*l'état d'excitation sexuelle montre qu'une augmentation de la tension peut procurer du plaisir. Et le principe de plaisir se tiendrait totalement au service des pulsions de mort, dont le but est de faire passer la vie perpétuellement changeante à la stabilité de l'état inorganique*»[50]. Donc, la Mort est inséparable du désir.

Leo Bersani avance l'hypothèse que «*le concept freudien de pulsion de mort est un mythe destiné à rendre compte du caractère sexuel inhérent à la mort; c'est-à-dire destiné à rendre compte de la nature profondément excitante de cet ultime dépassement des limites quantitatives dans la «décharge» absolue qu'est la mort*»[51] Cela explique la position de Baudelaire dans son essai, à savoir «le plaisir sexuel conduit aux plaisirs du crime». Dans le fantasme à la fin de son poème «*A celle qui est trop gaie*» on voit un simulacre de l'acte sexuel, un mouvement imaginaire en direction du corps, qui fait place à une

violence, dont le but implicite est d'atteindre à une immobilité absolue. «*C'est une jouissance sadomasochiste de se jeter à corps perdu dans une sexualité qui permet au poète de partager sa propre mort avec le corps mutilé de la femme. La «vertigineuse douceur» que ressent le poète est une dérivation sadique du masochisme érogène de Freud; il s'agit d'une étourdissante transgression des limites qui n'a d'autre fin que la violence et la fatalité de sa propre force*».

Bersani montre aussi que la terreur des mouvements de la sexualité sadomasochiste se trahit dans la fascination pour les cadavres. Le viol d'un cadavre («*A celle qui est trop gaie*») est une sorte d'acte sexuel immobile. L'excitation de la nécrophile est l'interprétation de la Mort selon le désir; mais cela signifie que le manque dans le désir nécrophile est la mort même ; et ce désir cherche la satisfaction de sa propre fin.

Un autre domaine étudié par la psychanalyse, le travail du rêve, vient à l'aide dans l'analyse poétique, comme le suggère F. Migeot, critique français du texte littéraire, dans son analyse du poème «*Spleen*» de Baudelaire. Selon lui, un texte littéraire, surtout poétique porte la marque des processus primaires, et ainsi le travail du poème devient analogue au travail du rêve tel que le décrit Freud et à sa suite J. F. Lyotard : «La contrainte de rime impose un découpage dans le signifiant, et si le poème est bon, dans le signifié simultanément. Il y a pareillement dans le rêve «répartition et sélection» des signes (signifiant et signifié), qui fait que l'un d'eux peut exercer *de loin* sur un autre ou sur d'autres une influence comparable à celle qui oblige le poète à préférer par exemple *retour* à *rentrée* parce que le mot doit rimer avec *alentour* trois vers plus haut. «*Mais plus encore que le rêve, la poésie est intéressante non par son contenu mais par son travail. Celui-ci ne consiste pas à* extérioriser *en images des formes dans lesquelles le désir du poète ou le nôtre se trouve accompli une fois pour toutes, mais à* renverser *la relation du désir à la figure, à offrir au premier non pas des images dans lesquelles il va s'accomplir en se perdant, mais des formes (ici poétiques) par lesquelles il va être réfléchi comme jeu, comme énergie non-liée, comme procès de condensation et de déplacement, comme processus primaire*»[52].

Pour Migeot, le poème, pour exprimer sa poéticité, nous engage à rompre l'ordre diachronique du langage, et nous pousse, de manière transgressive par rapport à cet ordre, à faire rentrer en communication des parties, des éléments du texte que la linéarité du discours sépare. La surdétermination (la littérarité) du texte n'apparaît qu'à ce prix. Donc, le poème, dans son travail, son élaboration, porte déjà la marque des processus primaires, il y a une collusion entre le travail du texte et celui de l'inconscient, et on peut dire que la syntaxe est du côté des processus secondaires, car elle voile le réseau des associations et des équivalences. Voilà comment la psychanalyse est pertinente pour faire une lecture des textes. Moins que de donner du sens, c'est de déployer l'écheveau de connexions, de faire circuler l'énergie libre du texte qui est important pour son analyse; le sens des contenus inconscient viendra par surcroît, dans les figures que le texte ainsi sollicité va tracer. S'en tenir à une interprétation-traduction, c'est bloquer le pouvoir associatif du texte ; en revanche, lui renvoyer ses propres mots, se prêter à ses ramifications, c'est le faire avancer, c'est donc nous faire avancer. Car dans ce travail, il est clair que c'est l'inconscient du lecteur qui peut faire avancer celui resté en suspens dans le texte. Il ne saurait être question «d'appliquer», mais plutôt de s'engager avec le texte, comme on dit d'une analyse qu'elle s'engage. L'interprète sera tour à tour analyste et analysant, et dans cette aventure, il aura, tel Freud devant ses rêves, à inventer sa propre écriture, nécessairement

associative — c'est-à dire soumise, elle aussi, aux torsions de l'inconscient — où il se dévoilera tout en dévoilant le texte.

Le présent travail est une analyse textuelle dont l'objet sont les modalités de la manifestation de la notion de Mort dans le recueil «*Les Fleurs du Mal*» de Baudelaire. Nous avons construit notre travail sur les parties suivantes:

Introduction – où nous avons présenté notre thème choisi dans «*Les Fleurs du Mal*» de Baudelaire et nous avons tâché de démontrer comment et pourquoi ce thème est dominant dans le recueil et accompagne les autres motifs, notamment celui de l'amour et du désir en nous appuyant surtout sur la théorie psychanalytique de Leo Bersani.

Chapitre I est intitulée «Méthodes et approches d'analyse de la poésie». Ici nous parlons notamment de la théorie du sémioticien canadien Michael Riffaterre qui a essentiellement été notre guide lors la lecture et l'interprétation de la poésie baudelairienne, ainsi que d'autres auteurs, comme R. Jakobson, N. Ruwet, J.L. Joubert, F. Migeot.

Chapitre III est intitulée «Pratiques d'analyse des poèmes de Baudelaire. A la recherche de l'expansion de la notion de Mort». Nous allons présenter des différentes analyses des poèmes révélant ce sujet et dans chaque analyse nous allons montrer le procédé qui est plus explicite dans le poème.

Corpus – suit la IIe partie présentant des exemples du thème de la Mort tirés du recueil. Nous les avons classifiés d'après différents aspects et domaines du vocabulaire.

III.2 Méthodes et approches de l'analyse de la poésie :

Dans le but de révéler les moyens par lesquels Baudelaire a développé le sujet obsessionnel de la Mort dans sa poésie il nous est nécessaire de présenter et de nous baser sur différentes méthodes cohérentes dans l'analyse de la poésie en générale. Nous avons trouvé bon de commencer par l'époque jakobsonienne.

III.2.1 Parcours historique de l'analyse linguistique de la poésie :

R. Jakobson a ouvert la voie de l'analyse structurale de la poésie en critiquant l'idée de l'enfermement des études linguistiques «dans les limites étroites de la phrase»[53] et en définissant l'analyse du discours «comme l'une des tâches mises de nos jours au premier plan dans la science linguistique»[54]. Les analyses structurales ont élu le poème et surtout le sonnet

comme forme privilégiée du texte poétique. Les procédés poétiques que Jakobson proposait d'étudier sont la rime, les différents systèmes de mètres, des parallélismes syntaxiques.

L'examen des décalages ou des parallélismes entre ces données morphosyntaxiques phrastiques et métriques a été l'entrée privilégiée jusqu'à ce que **Nicolas Ruwet** s'intéresse aux grammaires de texte et réalise une des grandes avancées de la poétique post-jakobsonienne[55]. Pour lui les critiques existantes s'avèrent incapables de dégager les principes qui font d'une séquence de phrases un texte cohérent car elles situent ces principes au niveau de la distribution des morphèmes et séquences de morphèmes en structure superficielle et laissent de côté toute considération sémantique ou pragmatique. Ruwet se tourne vers la grammaire de texte qui considère comme premiers «connecteurs d'énoncés» les index linguistiques et fait intervenir des contraintes non seulement d'ordre linguistique; les principes généraux qui rendent compte de la cohérence d'un texte font appel à la représentation logico sémantique des phrases du texte, ainsi qu'à des considérations pragmatiques, et en particulier à la connaissance du monde des sujets parlants. Les procédés étudiés par Ruwet sont liés indirectement à la syntaxe des énoncés et sont indépendants des aspects morphologiques, phonologiques et phonétiques qui se trouvaient au centre de l'attention des études jakobsoniennes. Ces aspects dont le rôle est négligeable ou secondaire dans la structuration habituelle du discours et qui sont proprement poétiques, sont considérés par Ruwet comme des faits de surface et leur étude – au «niveau superficiel». Ainsi vient-il à l'idée de double structuration propre aux textes poétiques:

1. Une organisation relevant des principes sémantico-pragmatiques de la textualité générale;
2. Une organisation dépendante du principe du parallélisme «superficiel», ce dernier se substituant parfois aux contraintes sémantico-pragmatiques et entraînant des «déviations».

Continuant les traditions de Jakobson et de Ruwet sur l'analyse structurale de la poésie, Jean-Louis **Joubert** affirme que, en admettant la poésie comme une invention de langage, la tâche de lecteur serait d'élucider les règles de construction de chaque poème et de déchiffrer le code immanent qui le gouverne. En mettant sa constitution linguistique en évidence, on découvre sa façon de signifier et établit la base d'une interprétation. Selon Joubert, lire la poésie ne consiste pas à deviner ce que le poète voulait dire, mais à analyser ce que le poème dit, et aussi, «*Lire la poésie, c'est apprendre à devenir poète*»[56].

En revenant aux études **jakobsoniennes** en citons le principe «*la fonction poétique projette le principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison*»[57], sur lequel reposent des travaux modernes d'analyse poétique, notamment celui de **F. Migeot.** Celui-ci construit son analyse sur l'avancée de la métaphore dans la verticalité du poème, sur son axe

paradigmatique. Le principe indiqué par Jakobson permet de développer un réseau d'équivalents propre à la métaphore en substituant ainsi la lecture linéaire et diachronique par une lecture concurrente, flottante, qui traverse le poème dans sa synchronie et tisse un réseau associatif qui transgresse les enchaînements syntagmatiques. De cette sorte ce réseau des signes est entendu et vu, car le poème devient quelque chose comme un objet («*la fonction poétique met en évidence le côté palpable des signes…*»58).

Cette projection de l'équivalence se fait au moyen des signifiés mais parfois des signifiants aussi.

Les échos des signifiants entraînent des effets de sens sur les signifiés, comme le rappelle Jakobson: «*L'équivalence de sons, projetée sur la séquence comme son principe constitutif, implique inévitablement l'équivalence sémantique*»59. (Le Signifiant tisse un système d'équivalences aussi au niveau de la rime ou de la métrique, par le nombre de pieds, les équilibres entre hémistiches, à l'intérieur des vers, par les consonances des rimes : p.ex.: *couvercle* englobe *cercle*).

Un autre linguiste, analyste de la poésie, **Henri Meschonnic** attribue une grande importance au rôle de l'organisation phonique dans la création de signifiance et d'une sémantique prosodique. Nous ne nous basons pas beaucoup sur ses idées, ayant décidé de ne pas nous concentrer sur les problèmes phoniques de la poésie.

III.2.2 L'analyse de la poésie d'après de Michael Riffaterre :

La particularité de la poésie consiste dans la façon dont le texte poétique génère son sens: la poésie exprime les concepts de manière oblique, un poème nous dit une chose et en signifie une autre. La poésie étant une dialectique entre le lecteur et le texte, elle ne peut pas être séparable du concept de texte, celui-ci étant une entité finie et close s'il s'agit du discours poétique. C'est de ce point de vue que **Michael Riffaterre** étudie le phénomène poétique, et nous considérons pertinent de présenter sa théorie afin de pouvoir mieux comprendre la poésie de Baudelaire, notamment la façon dont le thème de la Mort y est généré.

Donc, comme le présente Riffaterre, le texte poétique est un contexte spécifique et clos, se caractérisant par l'obliquité sémantique qui se produit de 3 façons:

1. Déplacement: quand le signe glisse d'un sens à l'autre, et le mot en «vaut» un autre (p.ex. dans la métaphore et la métonymie).

2. Distorsion: lorsqu'il y a de l'ambiguïté, contradiction ou non-sens.

3. Création du sens: lorsque l'espace textuel agit en tant que principe organisationnel produisant des signes à partir d'éléments linguistiques qui autrement seraient dépourvus de sens (p. ex. la symétrie, la rime ou des équivalences sémantiques entre les éléments rendus homologues par leur position dans une strophe).

Tous trois menacent la représentation littéraire de la réalité ce qui est appelée **mimésis** dans la terminologie de Riffaterre: la représentation peut être altérée, écartée de la vraisemblance, gauchie par une grammaire ou un lexique déviant ou bien annulée.

La théorie de Riffaterre nous aide à mieux comprendre l'essence du phénomène poétique en l'opposant à la mimésis, à la représentation littéraire de la réalité qui est une séquence sémantique à variation continue. Le texte mimétique multiplie sans cesse les détails et modifie le point de vue adopté de la réalité. Tandis que le poème se caractérise par son unité, c'est une unité formelle et sémantique, ses constituants sont des constantes, elles dirigent notre attention vers cette «autre chose» signifiée.

Donc, la mimésis est à la fois variation et multiplicité, et l'information fournie par le texte au niveau mimétique est désignée par le terme de **«sens»** dans la théorie de Riffaterre. A l'opposé, le texte poétique est une unité formelle et sémantique qui contient tous les indices de l'obliquité, et qui est désigné par le terme de «**signifiance**». Du point de vue de sens, le texte est une succession linéaire d'unités d'information; du point de vue de la signifiance, le texte est une tout sémantique unifiée. Riffaterre considère comme signe poétique (mot ou groupe de mots) celui qui modifie la mimésis et qui est pertinent à la signifiance du poème. Il introduit la notion d'«**agrammaticalité**» qui est le moyen de percevoir un signe. Les agrammaticalités dans le sens Riffaterre sont des contradictions, répétitions, paradigmes de synonymes existants au niveau de la mimésis. Ces agrammaticalités changent de nature et de fonction et sont intégrés dans un autre système plus développé au fur et à mesure que le lecteur perçoit ce qui les constitue en un paradigme modifiant le sens du poème. Ce passage intégratif des signes du niveau de la mimésis au niveau plus élevé de la signifiance est une manifestation de la **sémiosis**. Les agrammaticalités sont en fait des équivalents, des variants d'une seule matrice structurale, et le texte est donc une variation ou modulation d'une seule structure; cette relation continue à une seule structure constitue sa signifiance.

La poéticité est une fonction coextensive au texte, c'est le texte entier qui constitue l'unité de signifiance. Pour y arriver on surmonte la mimésis, et même les agrammaticalités deviennent des indicateurs de la sémiosis, la clé de signifiance.

Expliquons tout ce qui a été déjà présenté de la théorie de Riffaterre sur l'exemple d'un distique baudelairien:

De tout ce que j'ai dit de moi que reste-t-il

J'ai conservé de faux trésors dans des armoires vides.

Comme texte poétique ce distique est une unité close, et cette unité se crée grâce à la réponse imprononcée «*rien*». Ce mot se révèle dans 2 séquences du distique qui en sont les variants: «*faux trésors*» et «*armoires vides*». Ces images sont des contradictions ici, car elles découlent de la question «que reste-t-il ?» qui implique «quelque chose conservée», et on conserve ce qui mérite d'être conservé (figurativement: trésors) dans un endroit où l'on conserve ce qui mérite d'être conservé (armoires).

Mais comme ce texte n'est pas référentiel, les contradictions n'existent qu'au plan mimétique, elles sont la constante d'une affirmation de déception, du terme clé «rien» (le compte est nul). Et c'est parce qu'elles en sont l'élément constant qu'elles communiquent la signifiance du distique. Donc, le signe poétique à été perçu en tant que tel grâce à des agrammaticalités, des contradictions ici. Selon M. Riffaterre, ce qui fait le poème, ce qui constitue son message n'a que peu de rapports avec ce qu'il nous dit ou la langue qu'il utilise. Ce message réside dans la façon dont la donnée déforme les codes mimétiques en substituant sa structure spécifique aux leurs. Riffaterre appelle la structure de la donnée verbale «**matrice**» qui est un concept abstrait jamais actualisé en soi, elle se manifeste dans ses variantes, les agrammaticalités, et peut se résumer en un mot ou phrase, tandis que la mimésis peut occuper un espace étendu. Plus grande est la distance entre la matrice et la mimésis, plus grande est l'incompatibilité entre la mimésis et les agrammaticalités. Une autre notion introduite par Riffaterre est le terme de «**hypogramme**» qu'il considère comme générateur du texte et déterminant la production du signe: un mot (groupe de mots) est poétisé quand il renvoie à un énoncé verbal préexistant. L'hypogramme est un système de signes comprenant au moins déjà un énoncé prédicatif. Riffaterre en distingue quelques types:

1. Hypogramme formé par les sèmes/présuppositions d'un mot, dont le signe poétique peut actualiser un certain nombre. Le mot noyau de l'hypo gramme peut ou non être actualisé.

2. Clichés et systèmes descriptifs – ces hypo grammes sont déjà actualisés sous une forme établie dans l'esprit du lecteur. Ils font partie de sa compétence linguistique et des connotations littéraires y peuvent être attachées. Le mécanisme de base des clichés repose aussi sur l'actualisation d'un sème. Le système descriptif est un réseau de mots associés l'un à l'autre, réseau organisé autour d'un mot noyau en conformité avec le sémème de ce nucléus (grille de

métonyme enserrant un mot noyau). Chaque constituant du système fonctionne comme métonyme du nucléus.

Selon Riffaterre, dans les hypogrammes des substantifs à valeur poétique permanente il y a toujours une bipolarisation. Ce mot doit sa poéticité à un tel hypogramme bipolaire et a 3 fonctions:

Le□ Ie - marqueur: marquage négatif/positif;

Le□ IIe - générateur: le mot recrée dans le texte la phrase hypogrammatique dont il est l'équivalent au niveau du lexique;

□Le IIIe – actualisation de ces polarisations qui organisent son hypogramme = il symbolise sa propre structure: jamais ce mot n'est pas une métaphore, un substitut d'autre chose, il n'a pas de référent, c'est un abrégé lexical d'une dialectique entre ces oppositions.

Grace à ces 3 fonctions, le mot poétique n'est pas seulement décodé et compris à la lumière de ses relations avec les autres mots du texte, contrairement à ces autres mots, il n'est pas seulement *compris*, mais aussi *reconnu*= perçu comme représentant et condensant une phrase (l'hypogramme) dont il est le nucléus. L'interprétation de la signifiance dépend de l'identification de la phrase hypogrammatique dont le mot poétisé est un substitut, donc le mot poétique a un rôle d'interprétant lors de la lecture, et le lecteur rationalise ce rôle comme le symbôle de l'intentionnalité de l'auteur.

Riffaterre se sert du terme d'interprétant, proposé par Peirce, pour expliquer le passage du sens à la signifiance. C'est un signe spécifique à la poésie qui gouverne l'interprétation des signes surfaciels, explique ce que ces signes suggèrent indirectement et guide le lecteur. Ces signes font une équivalence et médiatisent 2 systèmes de significations dont le Ie véhicule le sens et le IIe véhicule la signifiance.

Les interprétants textuels médiatisent des textes cités dans le poème ou auxquels le poème fait allusion. Ce sont des fragments des textes cités dans le poème qu'ils servent à interpréter (épigraphes, p. ex) et le lecteur doit le reconnaître. L'hypogramme dont dérive le texte est cité dans le poème, tout comme l'interprétant, sous forme fragmentaire. L'interprétant textuel fait concentrer l'attention sur l'intertextualité et aussi, il fonctionne comme le modèle de la dérivation hypo grammatique.

Les interprétants l'exématiques sont des signes doubles qui fonctionnent comme jeu de mots et génèrent soit 2 textes dans un poème, soit présupposent simultanément 2 hypogrammes. Ce jeu de mot est d'abord senti comme agrammaticalité jusqu'à ce que le lecteur s'aperçoive qu'il existe un autre texte où le mot est grammatical. Pour exister le signe double doit produire un

texte, cette production peut avoir lieu avant ou après ce signe. Le texte «fantôme» - l'autre référence du mot peut ne pas être directement présente dans le poème, mais doit être déduit par le lecteur au moyen de l'intertexte, parfois des clichés ou des stéréotypes. Le signe double est un mot-valise et peut ainsi générer des hypo grammes.

Les titres comme signes doubles introduisent le poème et aussi renvoient à un autre texte.

Puisque l'interprétant représente un texte, il confirme que l'unité de la signifiance est toujours textuelle.

En renvoyant à un autre texte le titre double dirige l'attention vers le lieu où s'explique la signifiance du poème. Le lecteur perçoit la similarité entre le poème et son référent textuel (dont les matrices peuvent être le même). Le titre peut aussi avoir sa fonction spécifique pour la sémiotique du poème en laissant soupçonner un sens caché.

Ainsi, le recueil «*Les Fleurs du Mal*» abonde de titres renvoyant explicitement au sujet de la Mort:

«*Une Charogne*», «*Le Vampire*», «*Remords posthume*», «*Le Poison*», «*Le Revenant*», «*Le Mort joyeux*», «*Sépulture*», «*Une Martyre*», «*La Fontaine de sang*», «*L'Amour et le crâne*», «*Le Squelette laboureur*», «*Danse macabre*», «*La Vie antérieure*» et beaucoup d'autres. Moins nombreux sont les titres doubles (principalement au latin) renvoyant à d'autres textes qui aident à compléter la signifiance de la Mort: «*Sed non satiata*» (renvoie au texte de Juvenalis et évoque implicitement la femme de l'empereur Claudius, Messalina, qui se donnait à tous et revenait le matin «fatiguée mais non satisfaite»), «*De profundis clamavi*» (une ligne d'un psaume catholique), «*Duellum*» (s'associe avec une toile de Goya qui a beaucoup influencé Baudelaire) ou grec: «*L'Héautontimorouménos*» (titre d'une comédie du poète romain Térentius), ainsi qu'en français: «*Don Juan aux Enfers*». Certains mots, certains syntagmes, voire des pans entiers de textes peuvent être traversés de valeurs et d'échos d'autres emplois qui retiendront notre attention. Certains énoncés ne prennent sens que dans la perception de ce dialogue avec d'autres textes auquel aucun genre ou type de discours ne peut se soustraire.

Les 2 autres processus suivants participent à la génération du texte poétique et donc à l'interprétation de la signifiance:

1. L'expansion : transforme un signe en plusieurs, intègre les actualisations des hypogrammes, donc c'est un réseau de mots associés l'un à l'autre, comme dans le modèle du système descriptif, par ex- la métaphore filée. L'expansion génère la signifiance en déployant la simplicité originelle de la matrice en formes plus complexes: le texte est une constante répétition d'une insistante métaphore.

Un exemple d'expansion est montré dans l'analyse du poème «*Le Flacon*» où l'expansion développe des sèmes du parfum, le sujet de la matrice du poème (à savoir, «le parfum ressuscite le passé»), et le verbe matriciel engendre aussi des séquences actualisant ses définitions, et c'est grâce à ce procédé linguistique qu'on peut actualiser le paradoxe d'une Mort précédant la vie et aboutir à la signifiance du poème.

2. La conversion : transforme plusieurs signes en un signe «collectif», crée une unité formelle, ses composantes convertissent toujours les marques positives ou négatives de l'hypogramme. Elle transforme les constituants de la phrase matrice en les modifiant tous par un seul et même facteur. Ce procédé est présenté dans l'analyse du poème «Spleen II» où la conversion résulte d'un marquage péjoratif du mot «*souvenir*» et ce marquage convertit les significations des autres mots. Dans l'analyse du poème «Spleen I» la conversion affecte le système descriptif «maison» en en faisant un code d'inconfort physique et moral, et ce mot noyau change le marquage des autres composantes du système.

III.3 Analyse des poèmes :

Le thème de la Mort se révèle différemment dans le recueil «*Les Fleurs du Mal*». Le plus souvent

c'est un moyen d'échapper au spleen par la mort. Pour Baudelaire la mort apparaît comme le but de l'itinéraire humain et la seule libération définitive, le voyage ultime et la seule possibilité de retrouver l'idéal.

Baudelaire, malgré toute sa lucidité devant l'humaine condition, met encore des «circonstances atténuantes» autour de la Mort *«lorsque tu dormiras, ma belle ténébreuse*» et donne encore l'idée d'une prolongation après la mort «*Je te donne ces vers afin que si mon nom Aborde heureusement aux époques lointaines».*

Même lorsqu'il prend un ton plus réaliste il «esthétise» la Mort *(«Danse macabre», «Remords posthume», «Les deux bonnes sœurs», «La servante au grand cœur»*).

Dans la dernière section des «*Fleurs du mal», «la Mort*», celle-ci reste riante («*La mort des amants*»), consolatrice («*La mort des pauvres*»), prometteuse («*La mort des artistes*»), apaisante («*La fin de la journée*»). Seul «*Le rêve du curieux*» éveille une interrogation.

La Mort qui clôt le recueil («*Le Voyage*», deux dernières strophes) reste ouverture sur un au-delà et le Poète l'appelle comme une délivrance à son ennui. (L'admirable architecture du recueil remet l'ennui, le spleen, en final; ennui qui apparaissait dans le poème liminaire, «*Au*

lecteur»). La Mort est la dernière espérance de ceux qui ne peuvent s'accommoder à la médiocrité terrestre. Dans un autre monde, les amants connaîtront un amour libre sans interdits, les pauvres recevront le prix de leurs misères, les artistes torturés par leur idéal verront *«s'épanouir les fleurs de leur cerveau».*

Le poète n'évoque guère non plus la vieillesse, sinon, dans les «Tableaux parisiens», «*Les sept vieillards*», «*Les petites vieilles*», mais ces visions restent… poétiques.

Ces différents aspects de la révélation du thème obsessionnel de la Mort sont ce qu’un lecteur peut remarquer dès la première lecture des poésies de Baudelaire. Mais ce n’est qu’en s’approfondissant dans l’analyse linguistique qu’on peut montrer comment naît et se développe cette idée, où et comment ses nuances sont cachées dans le texte poétique, quels autres thèmes les impliquent et accompagnent chez Baudelaire.

III.3.1 L’analyse du poème «Le Flacon» :

1- Il est de forts parfums pour qui toute matière
2- Est poreuse. On dirait qu’ils pénètrent le verre.
3- en ouvrant un coffret venu de l’orient.
4- Dont la serrure grince et rechigne en criant,
5 -Ou dans une maison déserte quelque armoire
6- Pleine de l’âcre odeur des temps, poudreuse et noire,
7- Parfois on trouve un vieux flacob qui se souvient
8- D’où jaillit toute vive une âme qui revient.
9- Mille pensers dormaient, chrysalides funèbres,
10- Frémissant doucement dans les lourdes ténèbres,
11- Qui dégagent leur aile et prennent leur essor,
12- Teintés d’azur, glacés de rose, lamés d’or
13- Voilà le souvenir enivrant qui voltige
14- Dans l’air troublé; les yeux se ferment; le Vertige
15- Saisit l’âme vaincue et la pousse à deux mains
16- Vers un gouffre obscurci de miasmes humains;
17- Il la terrasse au bord d’un gouffre séculaire
18- Où, Lazare odorant déchirant son suaire

19- Se meut dans son réveil le cadavre spectral
20- D'un vieil amour ranci, charmant et sépulcral.
21- Ainsi, quand je serai perdu dans la mémoire
22- Des hommes, dans le coin d'une sinistre armoire
23- Quand on m'aura jeté, vieux flacon désolé,
24- Décrépit, poudreux, sale, abject, visqueux, fêlé
25- Je serai ton cercueil, aimable pestilence!
26-Le témoin de ta force et de ta virulence,
27-Cher poison préparé par les anges! liqueur
28-Qui me ronge, ô la vie et la mort de mon cœur!

Dans ce poème nous allons montrer l'instauration de sens par l'expansion. Riffaterre suggère pour matrice de ce poème la forme «un parfum ressuscite le passé» parce que le parfum dans ce poème ne déclenche pas simplement le souvenir, il ressuscite parmi les morts une âme, métonyme et/ou le cercueil du souvenir.

L'expansion, selon Riffaterre, peut se composer aussi de séquences répétitives et dans cet exemple elle développe des dérivations synonymes dont chacune active un sème de parfum:

1) Volatilité, parfum pénétrant – qui génère les vers 1-2,

2) Virulence – qui applique au parfum l'ambivalence du mot *séduction*, celui-ci rend le parfum (qui est déjà devenu souvenir dans le vers 13) *enivrant*, et aussi cause les effets pernicieux du parfum (vers 14-17), d'où l'essor du papillon de la strophe précédente ressemble plutôt au vol d'un vampire nocturne.

3) Cette série des sèmes du parfum (qui a commencé par un sème neutre, développé en nuance négative) se termine par des oxymores qui introduisent des épithètes ou connotations positives avec les mots de valeur négatif (*aimable pestilence, ta force et ta virulence, cher poison, la vie et la mort de mon cœur*). Les oxymores mettent en évidence le motif du parfum-poison qui paraît exemplaire de l'inséparabilité du beau et du mal baudelairienne.

L'expansion du verbe de la phrase matricielle engendre des séquences verbales où s'actualisent ses définitions. Ses 3 périphrases actualisant le paradoxe d'une Mort précédant la vie agissent sur l'imagination visuelle:

- La Ie, apparition du revenant, a encore une notation vague et positive (*jaillit toute vive une âme qui revient*),

la IIe (*pensers=chrysalides dégagent leur aile et prennent leur essor, teintés d'azur, glacés de rose, lamés d'or*),

la IIIe (*Se meut dans son réveil le cadavre spectral d'un vieil amour ranci, charmant et sépulcral*) est une vision réaliste de l'*âme* transformée en *cadavre spectral* qui présente un miracle, à savoir le souvenir, passé ressuscité, est un mort vivant.

Le verbe matriciel *ressusciter* (qui présuppose une mort préalable) produit 3 métaphores:

1) *l'âme qui revient*, 2) *chrysalides* et 3) *Lazare*.

La IIe est à la fois un miracle naturel et stéréotype chrétienne de la Mort temporaire avant que l'âme, papillon, s'envole vers la vie éternelle (le papillon ici n'est présenté que par les 3 termes de son sème essentiel, des ailes-vers 12). La IIIe, l'image de Lazare au tombeau, est l'apothéose de la signifiance, parce que ce variant réunit en un symbole unique le parfum et le souvenir. Lazare ressuscité ayant une odeur de cadavre montre l'inséparabilité et l'interdépendance du sujet (le parfum) et du prédicat (ressuscite) de la matrice.

III.3.2 L'analyse du poème «Spleen II» :

1- J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans.
2- Un gros meuble à tiroirs encombré de bilans,
3- De vers, de billets doux, de procès, de romances,
4-Avec de lourds cheveux roulés dans des quittances,
5- Cache moins de secrets que mon triste cerveau.
6- C'est une pyramide, un immense caveau.
7- Qui contient plus de morts que la fosse commune.
8-Je suis un cimetière abhorré de la lune,
9- Où comme des remords se traînent de longs vers
10- Qui s'acharnent toujours sur mes morts les plus chers.
11- Je suis un vieux boudoir plein de roses fanées,
12- Où gît tout un fouillis de modes surannées,.
13- Où les pastels plaintifs et les pâles Boucher,
14- Seuls, respirent l'odeur d'un flacon débouché
15- Rien n'égale en longueur les boiteuses journées,
16- Quand sous les lourds flocons des neigeuses années
17- L'ennui, fruit de la morne incuriosité,
18- Prend les proportions de l'immortalité.

19- Désormais tu n'es plus, ô matière vivante!
20- Qu'un granit entouré d'une vague épouvante,
21- Assoupi dans le fond d'un Saharah brumeux;
21- Assoupi dans le fond d'un Saharah brumeux;
22- Un vieux sphynx ignoré du monde insoucieux,
23- Oublié sur la carte, et dont l'humeur farouche
24- Ne chante qu'aux rayons du soleil qui se couche.

Dans ce poème nous soulignerons le procédé de la conversion présenté par Riffaterre.
Ce poème aussi évoque le rapport du souvenir et de la Mort actualisant un variant mémoriel du spleen («*J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans»*). Dans ce vers les diverses significations de chaque mot, comme le montre Riffaterre, sont soumises à un symbolisme unique. On peut expliquer cet effet par la notion Riffaterrienne de conversion qui résulte d'un marquage péjoratif du mot «*souvenir*» et ce marquage convertit les significations des autres mots. Au lieu d'un souvenir normal, qui est un passé qui survit ou ressuscite, comme Riffaterre l'a montré dans «*Le Flacon*», on a ici un souvenir aussi mort que le passé. Ce souvenir peut être représenté par une série de variations sur le thème «*mort dans la vie*» se rencontrant dans ce poème qui peuvent en servir de matrice, comme, p. ex – «*Je suis un cimetière*», «*Je suis un vieux boudoir*», «*Un vieux sphynx ignoré du monde insoucieux*». Toutes sont des expansions de la matrice, mais l'univocité de leurs marques les fait converger vers une signifiance unique. L'objet de la description est le *boudoir*, dont les sémèmes positifs *modes, pastels (velouté, nuances, luminosité) et Boucher (couleurs lumineuses, brillantes harmonies)* peuvent aisément suggérer des paires contraires (1-*démodé, 2-plaintif, 3-coloris fade*), *débouché* est aussi une épithète péjorative pour *flacon*, tandis que *fouillis* du boudoir présuppose une intimité érotique, féminité désirable et est donc un signe positif (rappelons que, selon Riffaterre, le signe poétique est toujours bipolaire). Ces transformations résultent d'une permutation simultanée des composantes d'ensemble, d'un changement global des marques. De même dans un autre vers de ce poème, «*Je suis un cimetière abhorré de la lune*», *abhorré* transforme un *adoré*, car la lune est le soleil des ruines et des tombes et sa lumière leur est aussi bénéfique que celle du soleil aux vivants.

III.3.3 L'analyse du poème «Spleen I» :

1- Pluviôse, irrité contre la ville entière,
2- De son urne à grands flots verse un froid ténébreux
3- Aux pâles habitants du voisin cimetière
4- Et la mortalité sur les faubourgs brumeux.
5- Mon chat sur le carreau cherchant une litière
6- Agite sans repos son corps maigre et galeux;
7- L'âme d'un vieux poète erre dans la gouttière
8- Avec la triste voix d'un fantôme frileux.
9- Le bourdon se lamente, et la bûche enfumée
10- Accompagne en fausset la pendule enrhumée,
11- Cependant qu'en un jeu plein de sales parfums,
12- Héritage fatal d'une vieille hydropique,
13- Le beau valet de cœur et la dame de pique
14- Causent siistrement de leurs amours défunts.

Dans ce poème l'esprit de la Mort n'est pas exprimé explicitement, mais elle règne dans tout le texte inséparablement et s'impliquant des autres thèmes qui y dominent. Ce poème aussi peut être étudié du point de vue de la conversion Riffaterrienne affectant les systèmes descriptifs. Ceux-ci se transforment en code par la permutation de leurs marques, comme ça, la conversion affecte le texte entier en en faisant un signe. Les composantes du système descriptif ont les mêmes marques que son mot noyau, et donc, la permutation des marques affectant le noyau renverse l'orientation du système entier changeant en leur opposé les connotations de chaque lexème. P. ex. «*maison*» est d'une orientation positive si le contexte en fait le synonyme de *foyer=refuge*.

Dans ce poème l'inversion de cette orientation change le système descriptif *maison* en un code d'inconfort physique et moral. Le spleen est exprimé de 2 manières: allégorie traditionnelle, symbolisme de pluie (Ie strophe, pluie=hyperbole de l'hostilité de la nature envers l'homme), et réalisme descriptif (dès la IIe strophe), mais ce qui distingue le traitement de cette description combinée, c'est la permutation structurale qui convertit la mimésis d'intimité en un code négativant l'intimité et le bonheur. L'inconfort et le mauvais temps ne sont pas dénotés directement, mais se révèlent par la permutation négative déclenchée par la matrice, qui

pourrait être, ici, «*pas de refuge contre le malheur*» ou «*mélancolie contagieuse*». Le sonnet découle du système positif, mais sa signifiance dépend de ce qu'elle annule. «*Contagieuse*» de la IIe matrice déclenche la conversion, car il annule les sèmes «*isolement*» et «*protection*» qui rendent positif le système descriptif centré sur *maison*. C'est le décalage fondamental de l'utilisation du système descriptif *maison* qui transforme la mimésis de mauvais temps en symbole de désespoir mortifère. Normalement, la description d'un extérieur hostile valorise, par contraste, l'intérieur accueillant (la pluie, le vent donnent une marque positive à la maison=chaleur, bien-être). Mais ici la conversion dictée par la IIe matrice transforme en une équivalence ce système d'opposition.

La conversion apparaît aux vers 5-6 où on trouve la mimésis de chat, mais où devrait se manifester le IIe pôle d'opposition (l'intérieur). [*Le chat dormant devant l'âtre*] est le métonyme du *foyer*

(→bûche, bien-être domestique, maison) et du *maître* du logis, donc, le chat est le métonyme de la maison elle-même (chat□maison). La description du chat devrait s'associer aux constituants sémantiques de la maison baudelairienne: *luxe, calme et volupté*, mais ici on a «*maigre*» (au lieu du corps harmonieux du chat idéal) et «*galeux*» (au lieu de son pelage idéal) qui sont le contraire des épithètes de chat dans la poésie de Baudelaire. De même «*carreau*» (au lieu du tapis moelleux), qui génère *dur* et *froid*, négatifs de bien-être, «*litière*» (au lieu de coussin), «*s'agite sans repos*» (au lieu de s'adonner au sommeil paisible). Dans la lignée de cette négativation des marques positives de *chat*, on a l'inversion des métonymes de *foyer*, *feu* et *horloge* qui deviennent aussi discordants: *fausset*, *pendule enrhumée, le bourdon qui lamente* et *bûche enfumée* qui annule les flammes du feu.

Le IIe tercet illustre comment un texte devient une unité formelle par conversion et s'insère dans un système plus complexe. Les jeux de cartes abandonnés sur la table laissent présupposer que les habitants ne sont pas loin, ils symbolisent la continuité de la vie, ce sont des témoins silencieux, l'âme des choses, d'où un variant hyperbolique de ce motif: la vie secrète des objets familiers. Cette dérivation est surdéterminée par l'animation des figures et c'est ici que le négativisme aboutit au thème de la Mort («*Le beau valet de cœur et la dame de pique/Causent sinistrement de leurs amours défunts*»). Ce motif est un sous-système du système de la *maison* et a été intégrée dans la conversion globale du sonnet. La conversion à l'intérieur du sous-système (*sales parfums, héritage fatal, causent sinistrement, amours défunts*) n'a pas de sens indépendant, aucun symbolisme propre ne s'attache à ces détails. Leurs négativations complexes sont un enchâssement dans le continuum de la conversion du sonnet. La mimésis

réaliste du tercet est devenue un mot de la transformation de *maison* en *non maison*, transformation de la signifiance de *maison* en un code contraire à cette signifiance.

III.3.4 L'analyse du poème «Spleen IV» :

1- Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle
2- Sur l'esprit gémissant en proie aux longs ennuis, ,
3- Et que de l'horizon embrassant tout le cercle
4- Il nous verse un jour noir plus triste que les nuits .
5- Quand la terre est changée en un cachot humide,
6- Où l'Espérance, comme une chauve-souris,
7- S'en va battant les murs de son aile timide
8- Et se cognant la tête à des plafonds pourris ;
9- Quand la pluie étalant ses immenses traînées
10- D'une vaste prison imite les barreaux,
11- Et qu'un peuple muet d'infâmes araignées
12- Vient tendre ses filets au fond de nos cerveaux,
13- Des cloches tout à coup sautent avec furie
14- Et lancent vers le ciel un affreux hurlement,
15- Ainsi que des esprits errants et sans patrie
16- Qui se mettent à geindre opiniâtrement.
17- Et de longs corbillards, sans tambours ni musique,
18- Défilent lentement dans mon âme ; l'Espoir,
19- Vaincu, pleure, et l'Angoisse atroce, despotique,
20- Sur mon crâne incliné plante son drapeau noir.

Le procédé le plus répandu chez Baudelaire est la métaphore filée qui est une série de métaphores reliées les unes aux autres par la syntaxe et par le sens. Le modèle de la métaphore filée est particulièrement saillante dans ce poème dont l'analyse de François Migeot est identique à l'analyse du travail de rêve, c'est une interprétation basée sur libres associations ce qui permet de «filer» des métaphores sur l'axe vertical du poème.

D'après Migeot, «Spleen» se déploie sur 2 fils/isotopies, celui du comparé et celui du comparant,

qui se ramifient dans les 3 strophes initiales, puis deviennent conjoints par le vers IVe «*verse un jour noir*» qui noue la lumière du jour à la liquidité qu'on imagine enclose sous le couvercle et trouvent leurs suites dans la IIe strophe:
Ie axe – *ciel, horyzon→terre,*
IIe axe – *couvercle, cercle→cachot* (évoquent la fermeture).
Mais dès le IIe vers un IIe système métaphorique (espérancechauve-souristête, plafonds pourris→cachot) s'imbrique au IIe axe, à la suite du mot «cachot», où l'*espérance*, prisonnière du *cachot*, devient une *chauve-souris* qui se cogne *la tête à des plafonds pourris* par lesquels nous faisons retour au *cachot*.
Il y a aussi une autre ligne d'écho qui, derrière ce travail métaphorique, relie: *l'esprit* (IIe vers) →*la tête* (VIIIe) →*cerveaux* (XIIe) →*esprits* (XVe) →*crâne (XXe)*. Le système principal à la IIIe strophe: Ie axe - *ciel, horyzon→terre→pluie* (fait écho à *verse*), IIe axe - *couvercle, cercle→cachot→prison, barreaux* (mis en relation avec *pluie* par *immenses traînées*) →*cerveaux* (équivalent ultime de la série *prison, barreaux*, car apparaît après le scène du travail des araignées, mises en parallèle avec la chauvesouris, où on attendrait *cachot,* donc *cerveaux* en devient l'équivalent).
Du même coup, l'opposition dedans/dehors que les métaphores tendaient déjà à ruiner (*ciel =couvercle; horizon = cercle; terre = cachot; pluie = barreaux*) s'abolit par un coup de force textuel: le cachot est **comme** le cerveau, et plus encore car, venant à sa place (ou celle d'un synonyme) dans la série, il **devient**, par ce court circuit, cachot, prison…dans la matérialité du poème. Du même coup, encore, *cerveaux*, tout en fermant le IIe système métaphorique, remet en vedette une ligne d'écho déjà rencontrée mais qu'il va falloir dorénavant suivre plus attentivement, celle qui lie l'*esprit*, la *tête*, les *cerveaux*, l'*âme*, le *crâne*, et ce qui s'y joue: gémissement, ennuis, espérance, espoir, angoisse, spleen. Une rupture s'opère dans le tissu métaphorique par «*des cloches sautent*» (semble impropre), hurlent comme des *esprits* geignants (*cloche=esprit* – peu motivé, *hurler/geindre* s'opposent). Ce discordance interne fait sentir la douleur évoquée par ses signifiés, déchire le tissage des premières strophes, ébranle le pouvoir de conjoindre de la métaphore.
Ce qui saute aux yeux, c'est l'omniprésence de ce lieu clos, humide et aqueux qui séquestre et empêche qu'un vol se déploie. Le poète, ailleurs albatros, oiseau de mer, semble bien n'être plus ici qu'une chauve-souris aveugle dans le giron d'une mère qui le contient. Cet encerclement est exprimé même par les lettres des rimes: *couvercle* contient *cercle, ennuis* contient *nuits,* donc la relation de clôture, d'identité est exprimée tant par les signifiants que par les signifiés.

Couvercle pourrait être lu comme lieu où l'on *couve*, où les oeufs en souffrance ne verrons jamais le jour, sinon «*un jour noir plus triste que les nuits*».

Les araignées règnent (araignées= a règné), avec la figure du vampire-chauve-souris, comme des femmes ou plutôt, comme des mères, celles qui couvent, qui possèdent et donnent forme au fils. Il y a une interpénétration entre le contenu et le contenant, la mère et le fils, et l'enveloppe maternelle devient la bordure et la substance du fils, et cette matière devient soudain *cerveau*, s'abolissant la frontière entre dedans et dehors.

Les métaphores servent d'instrument de cette union ou fusion, elles répètent que l'un est l'autre, substitue l'un à l'autre dans une relation d'équivalence, affirme que le corps maternel est le cerveau de l'enfant. Cet enfant, le *fils*, est captif au fond de cette toile métaphorique, ces *filets*, (*fils* est englobé dans *fil*(et)*s*), «*en proie aux longs ennuis*». Cette dissolution mortifère se consomme sous le signe d'araignée, qu'on croit souvent à tort être un *insecte*, pour la bonne raison qu'on peut y lire, lettre par lettre, *inceste*.

Ce filage donne corps à un fils qui n'en a pas et qui n'est rien d'autre que ce tissage, et à la fois, le prend en otage, puisque ce fils est le filet, son corps est ce corps langagier qui lui secrète la salive maternelle, donc, ce fils n'est qu'un fil, ne tient qu'à un fil, il est le lien filial qui relie la mère à l'enfant. D'une certaine manière on peut dire que le travail métaphorique, («filer la métaphore») est ici le seul moyen pour un fil(s) d'apparaître.

Quand les cloches sautent et lancent vers le ciel un hurlement, le couvercle est levé, les cloches libèrent les oeufs qu'on les imaginait couver, donc, une parturition s'opère dans un hurlement, et on entend et voit un carillon dont on ne sait plus s'il annonce une naissance ou une mort, plutôt les deux simultanément, car ce que les cloches libèrent, ce sont des esprits errants (sans corps, sans terre), et aussi, c'est d'un enterrement qu'il s'agit où ce qui a été filé et reçu un corps n'a plus d'autre enveloppe que le *cor(ps)billard*. Ce sont des funérailles où la mère est la mort, car elle reprend possession de cette *âme*, de ce *crâne* en offrant pour corps et chair son drapeau noir: le *drap* mortuaire en guise de *peau*, donc, son corps en guise de tombeau. Donc, il y a retour à la terre-mère, *despotique*, qui *plante* le signe de sa victoire dans un crâne, et aussi, on voit un réenfouissement dans ses entrailles d'une voix qu'elle menace d'éteindre, voix au bord du silence dont les poèmes en deuil *versent* (=versifient) *un jour plus triste que les nuits*, où les vers défileront en *longs corbillards sans tambours ni musique.*

L'analyste de ce poème va jusqu'à la conclusion suivante: si la poésie est menacée de silence, c'est qu'elle est menacée d'être reprise et fondue au corps maternel despo*(é)*tique. Il manque une case vide qui laisse place à une parole et seul le père ici défaillant pourrait la fonder. Les

esprits de la IVe strophe sont *sans patrie* (il n'y a qu'une matrie). Les es*prits er*rants aspirent à une patrie, c'est leur *prière*, lancée vers le ciel. L'Espoir est vaincu, il perd (=père), on *espère* (est-ce père ?) mais en vain.

L'espérence – espoir qui tire vers le père – tente un vol, mais ne pourra jamais se déployer dans un ciel où pourrait se tenir un père. Et le tour de force du poème est de faire de cette impasse la matière de son chant et de montrer que la poésie est une parole conquise sur, volée à la toute puissance de la Mère. le tour de force de la poésie permet au poète de tisser une toile de langage et au lecteur, son semblable, son frère – de reconnaître cette mère mortifère qu'il porte en lui.

III.3.5 L'analyse du poème «La Mort des Amants» :

1- Nous aurons des lits pleins d'odeurs légères,
2- Des divans profonds comme des tombeaux,
3- Et d'étranges fleurs sur des étagères,;
4- Écloses pour nous sous des cieux plus beaux.
5- Usant à l'envi leurs chaleurs dernières,
6- Nos deux coeurs seront deux vastes flambeaux,
7- Qui réfléchiront leurs doubles lumières
8- Dans nos deux esprits, ces miroirs jumeaux.
9- Un soir fait de rose et d bleu mystique,
10- Nous échangerons un éclair unique,
11- Comme un long sanglot, tout chargé d'adieux;
12- Et plus tard un Ange, entr'ouvrant les portes,
13- Viendra ranimer, fidèle et joyeux,
14- Les miroirs ternis et les flammes mortes.

Ce poème a attiré notamment l'attention des analystes-structuralistes, c'est pourquoi nous l'avons choisi pour présenter une analyse structurale de la poésie basée sur la théorie de Jakobson.

Le thème de la Mort dans la poésie classique, vu sous un aspect lugubre, effrayant, morbide, appelant au *Carpe diem*, est présenté d'un point de vue totalement différent dans ce poème où la Mort en elle-même n'est plus la fin, mais devient un instrument essentiel de l'espérance baudelairienne, une renaissance éternelle. Ce poème associe paradoxalement une volupté et une union amoureuse intense à la mort. La légèreté odorante, les floraisons étranges révèlent ici

l'ambiguïté (ou la réversibilité) de la mort et d'amour. La Mort est positive, même plus belle que la vie («*divans profonds comme des tombeaux*»), ses couleurs sont le bleu et le rose, et l''adjectif «*mystique*» apaise le noir traditionnel de la mort. Les oppositions et les paradoxes caractérisent l'union de la Mort et de l'Amour présente dès le titre: l'idée de remplissage («*plein d'odeurs*») est opposée à celle du néant, du vide. Le paire d'amants est présenté ici comme une unité close, les amants n'étant pas séparés grâce à l'emploi du pronom «*nous*»: c'est la fusion des amants, le duo d'amour. La présence du double («*nos deux cœurs*», «*réfléchiront leurs doubles lumières*», «*miroirs jumeaux*») est opposée à l'«*unique*» du Ie tercet, la même opposition se voit dans la structure du poème aussi, entre les quatrains (double) et les tercets (unique). Dans la Mort le poète conserve des sens et ses sensations alors que le corps est absent. Parallèlement avec la Mort, il y a l'idée de retour à la vie: «*fidèle et joyeux*» (dernier tercet), «*plus tard*» perception de futur et de certitude «*ranimer les flammes mortes*». Le passage à la Mort est paradoxalement un retour à la vie, qui en plus est meilleur et plus beau que la vie. Quelques indices montrent la différence de l'univers de la Mort («*étranges*»), et sa supériorité («*des cieux plus beaux*»).

Dans les 2 tercets, on a paradoxalement l'idée de la vie "*joyeux*", "*réanimer*" et celle de la Mort "*les flammes mortes*". Un autre paradoxe termine le poème: on vient réanimer les flammes mortes, mais ça passe dans un sanglot chargé d'adieux.

La Mort future décrite par Baudelaire se déroule dans une atmosphère onirique qui confond volupté, sensations amoureuses et la présence même de la mort qui amène l'amour à un stade de pureté extrême. En effet, on retrouve le champ lexical de la sensualité comme l'indiquent les termes «*odeurs légères*» et l'adjectif «*profond*» associé à des accessoires qui peuvent prendre une connotation amoureuse, telles les «*lits*» et les «*divans*». Cette sensualité évoquée se manifeste dans une scène à l'aspect des plus romantiques avec ces «*fleurs sur des étagères*» qui sont «*écloses pour nous*», «*nous*» représentant les amants. Il semble que, d'après ces éléments, ces deux amants soient représentés dans un moment intime espéré, dans cette ambiance de boudoir, trouble, qui appartient aux rêves les plus doux, où tout est «*plus beau(x)*». Dans le second quatrain de ce sonnet, on se rend compte de la présence d'une passion amoureuse grâce à des termes faisant référence à la flamme de l'amour, telle «*chaleurs*» et «*lumières*», mais aussi, le deuxième vers de ce quatrain entièrement «*Nos deux cœurs seront deux vastes flambeaux*» montrent bien l'amour ardent qui consume les deux amants. On peut noter aussi la communion spirituelle des amants, dans les expressions suivantes: «*double lumière*», «*nos deux esprits*», «*miroirs jumeaux*». La récurrence du chiffre deux («*deux coeurs*», «*deux flambeaux*»,

«*double*», «*deux esprits*», «*jumeaux*») montre l'isolement des amants dans un monde où personne d'autre qu'eux n'a d'importance. Ce monde, c'est cette Mort qui les unit en une union parfaite. Car la Mort est omniprésente autour des amants. En effet, on retrouve le champ lexical de la Mort: les divans sont «*profonds comme des tombeaux*», cette comparaison transporte le lecteur dans une scène mortuaire, un peu plus sombre. Les fleurs, si romantiques instruments d'amour, prennent un aspect «*étrange(s*)», elles peuvent donc être autant amoureuses que mortuaires. Les termes «*sanglot*» et «*adieux*» soulignent le deuil. De même, les mots «*Ange*» et «*mortes*» rappellent eux aussi ce champ lexical de la mort. Ainsi, le décor amoureux se mêle au décor instauré par la Mort imminente des amants, l'embellissant, faisant d'elle une espérance et non pas une fin que l'on appréhende. L'amour en est purifié, sublimé, en une sérénité qui permet aux amants d'attendre la Mort avec la conviction que celle-ci renforcera le lien qui les unit plutôt que de le détruire.

Ainsi, on s'aperçoit de l'étroitesse du lien qui unit Mort et Amour. En effet, la Mort et l'Amour sont très proches. Premièrement, il existe un lien syntaxique évident. Deuxièmement, ce sont deux mots qui riment et sont proches phonétiquement : «(l')amor» signifie «l'amour» en latin. Il s'agit pour le poète d'exposer les deux tranchants d'une même lame, de montrer que l'Amour et la Mort se reflètent éternellement dans le cycle de la vie (ou de la mort, tout dépend du point de vue). On retrouve justement cette notion de reflet aux vers 7 et 8 dans «*réfléchiront*» et «*miroirs*», ce dernier terme réapparaissant au vers 14. De plus, l'amour, dans cet univers mortuaire, prend un aspect mystique. En effet, on retrouve le vocabulaire du mysticisme, tel «*ange*», «*porte*», «*éclair unique*». C'est l'élévation mystique de l'âme amoureuse dans la mort jusqu'à une résurrection tout aussi mystique des amants.

Celle-ci s'opère dans le dernier tercet comme l'indique l'expression «*ranime les miroirs ternis et les flammes mortes*». Ce passage fait référence au deuxième quatrain et ses «*vastes flambeaux*» et «*miroirs jumeaux*». On voit ainsi la progression de la mort des amants. En effet, il y a tout d'abord les flammes de l'amour qui les dévorent au point de ne plus former qu'une seule entité, pour ensuite disparaître en un «*éclair unique*», au coeur d'une nuit non pas sombre et lugubre, mais «*rose et bleue*», emporté par la mort. La mort survenue, c'est l'heure des «*sanglot(s*)» et des «*adieux*». Mais cet état ne dure pas car cet ange, gardien des «*portes*» de l'au-delà, amène la joie qui insuffle une vie d'une autre sorte, mystique, aux amants. Arrivé à cet état de la réflexion, où l'hypothèse d'une renaissance éternelle dans la Mort se confirme, on peut se permettre une supposition que «*les amants*» seraient une représentation allégorique de cet amour et de cette Mort présente tout au long du poème. Le paradoxe évoqué précédemment, sur

la présence de ces deux états, n'en est alors plus un, mais en fait la fondation de l'étrange lien qui les fait «*amants*», si difficilement dissociables, car complémentaires et unis en une résurrection éternelle. La mort des amants, l'amour des amants, c'est l'Amour et la Mort qui se réfléchissent éternellement dans les miroirs de l'infini.

Ce poème est une alliance extrême et intense de l'Amour et de la Mort. Extrême, car elle prend forme sous l'aspect d'amants à l'approche de la mort; intense, car infinie, spirituelle, mystique. C'est ce qui ressemble le plus au bonheur baudelairien, ce à quoi le poète aspire: l'Éternité. Baudelaire a dit: «toutes les beautés contiennent, comme tous les phénomènes possibles, quelque chose d'éternel et quelque chose de transitoire - d'absolu et de particulier».

Il existe aussi une analyse structurale de ce poème faite par Ruwet (présentée par Joubert dans «*La poésie*», 1988), construit sur le modèle proposé par Jakobson et Lévi-Strauss pour «*Les Chats*» de Baudelaire, qui convient mieux aux poèmes refermés sur eux-mêmes, comme le sonnet. Le fonctionnement linguistique du poème, selon Joubert, est nécessaire «*pour préciser le choix qu'il opère, la «configuration de sens» qu'il détermine parmi toutes les idées et représentations que le titre fait surgir en l'esprit: images de l'amour et de la mort et de leur inévitable liaison; conflits de l'amour charnel et de l'amour spirituel, de l'amour profane et de l'amour sacré; croyance chrétienne en la résurrection des corps; conception qui fait de l'amour physique une «petite mort», un équivalent de la mort…C'est à tout cet arrière-plan, en le gauchissant, en le transformant, que le poème donne sens*[60]».

Si on regroupe les aspects temporels présentés par Ruwet on aura l'image suivant: le poème est entièrement au futur simple, il n'y a aucune référence au passé ou au présent, le poème est seulement intention, projet vers l'avenir, départ sans point de départ. Ce futur simple est ambigu: on peut l'interpréter comme une assertion, ou bien comme une prévision, prédiction, souhait, expression de volonté, promesse.

A l'intérieur du futur, il n'y a aucune différenciation temporelle: les quatrains ne distinguent pas différents moments du temps. Le passé et le présent gommés, le futur apparaît comme une longue période indéterminée, dont la longueur est exprimée par les pluriels d'où tout événement possible est banni et où les amants, confondus dans l'unité de «*nous*», sont laissés dans la jouissance de leurs possessions, matérielles et spirituelles.

Les tercets introduisent une différentiation temporelle nette, par des adverbiaux aux début du Ie tercet («*un soir*») et de IIe tercet («*Et plus tard*»). Le singulier apparaît et on trouve dans les tercets une répartition presque égale des singuliers et des pluriels. Après l'«éternité dans le futur» des quatrains, chaque tercet présente un moment du temps distinct.

14 Joubert, Jean-Louis; «*La poésie. Formes et fonctions*»; Armand Colin, Paris, 1988, page 142

Les deux moments des tercets évoquent, en l'absence de tout autre événement, les 2 seuls événements dans le futur qui, si leur date est indéterminée, sont sûrs d'arriver: la Mort, et la résurrection. Mais là, où, dans le réel, une vie faite d'événements et d'actions se termine par une mort subie, on a ici une vie sans événements, déjà pénétrée de la mort, et qui ressemble à l'éternité, suivie d'une action commune, réciproque et métaphorique.

Examinant le poème du point de vue de la spécialité, des mouvements et des objets on remarquera qu'en l'absence de différenciation temporelle, les Ie et IIe quatrains présentent une différentiation spatiale : Dans le Ie le «*nous*» est en contiguïté concrète avec des objets matériels (***lits, divans, fleurs***), évoquant des chambres, sur un fond plus lointain et vaste (***cieux***). Dans le IIe des synecdoques moins matérielles de *nous* (***nos cœurs, nos esprits***) ont un rapport métaphorique avec des objets plus «spirituels» (***flambeaux, miroirs***) qui évoquent aussi métonymiquement des chambres. Il y a dans le IIe quatrain un rétrécissement, une concentration de l'espace, une sorte de spiritualisation et d'intériorisation de la chambre: le seul mouvement dans les Ie et IIe quatrains va dans le sens de la concentration, de l'intériorisation et de la sublimation de la passion.

Il y a, entre les vers 10 et 7, un parallélisme syntaxique, phonétique (correspondance des rimes brisées en /*rõ*/) et sémantique (avec des éléments de contraste: *lumières/éclair, doubles/unique, réfléchir/échanger*, verbes qui impliquent l'idée d'un ***va-et-vient***); le vers 10, à la fois, prolonge le climat métaphorique et spirituel du IIe quatrain et y introduit une transformation radicale.

Les 2 verbes principaux des quatrains, ***aurons*** et ***seront***, sont des verbes statifs (indiquant un état permanent), à contenu très général; on ne trouve aucun verbe d'action à proprement parler. En l'absence d'actions, l'accent est mis sur les lieux (***sur***, ***sous***, ***dans***) et sur les rapports de possessions (***nous aurons***, ***leurs chaleurs***, ***nos cœurs***, ***leurs lumières***, ***nos esprits***). Dans les tercets les verbes (***échangerons***, ***entrouvrant***, ***viendra ranimer***) sont nettement des verbes d'action dont les sujets sont des «agents».

Les protagonistes sont représentés uniquement par «*nous*» (pas de coupure moi ⁄ toi, il ⁄ elle, je ⁄elle, etc.). Donc, il y a une indistinction des amants. Ce «nous» peut être collectif et valoir pour tous les couples d'amants du monde. Une particularité au vers 10 est que le verbe «*échanger*», qui, sémantiquement, met normalement en cause 2 agents distincts, implique que le «*nous*» du poème se différencie en un *je* et un *tu*; mais la distinction des deux protagonistes est refusée par la construction syntaxique: *échanger* demande un complément d'objet direct non unitaire; «*nous échangerons un éclair unique*» présente donc une anomalie relative, renforcée par

l'ambiguïté d' «*unique*» (un seul éclair/un éclair sans pareil); cet échange particulier démontre l'impossibilité de scinder l'unité du couple d'amants.

Le vocabulaire exprimant le thème de la Mort et de l'Amour exige une attention particulière: la Mort, annoncée dans le titre, n'apparaît qu'indirectement dans le texte et partout est lié à l'amour: ainsi, les ***lits*** sont une métonymie, à la fois, de l'Amour et de la Mort (on fait l'amour ⁄ on meurt dans un lit), les ***divans profonds***, métonymie de l'amour, sont comparés à des ***tombeaux***, métonymie de la mort, les ***fleurs, les étranges fleurs*** (dont la vie est fugace) sont métonymiques de la mort et d'amour (on offre des fleurs à son amoureux ⁄ à un enterrement), ***les cieux plus beaux*** évoquent, sinon l'Autre Monde, du moins un monde autre, ***usant***, ***dernières*** (annonçant la mort), les ***flambeaux*** et les ***miroirs*** (évoquent la mort et l'amour), ***sanglots*** et ***adieux***, un ***soir, l'Ange***, les ***portes*** (métaphore de la frontière avec l'au-delà), ***ternis*** sont tous évocations indirectes de la mort, un ***éclair*** suggère métaphoriquement le moment fulgurant de l'orgasme, aussi l'instant innommable de l'amour, le dernier mot, l'adjectif ***mortes***, est à mettre en connexion avec le premier mot, *nous*, par une série de relations indirectes: *mortes* est épithète de ***flammes***, qui est métaphore de ***cœurs*** (v.6), employé métonymiquement pour ***nous***.

*L'**Ange*** du vers 11 est le seul nom animé (en dehors de *nous*), mais les anges n'ont pas de sexe, et ils viennent d'un autre monde, ne sont pas humains. Sa présence accentue l'absence, dans le sonnet, de toute référence aux autres hommes («les amoureux sont seuls au monde»); de plus, (cf. *fidèle et joyeux*), elle exclut toute référence au conflit de l'amour profane et de l'amour sacré, ou de l'amour et du salut, tout en contribuant à abolir, si c'était encore nécessaire, l'opposition de l'amour sensuel et de l'amour spirituel.

L'analyse structurale fait attention ressortir particulièrement la métrique du poème. Cette analyse

nous permet de montrer qu'il existe ici une symétrie dans la disposition des rimes des quatrains: on voit une alternance des rimes croisées féminines et masculines dans les vers 1-8 (*légères – étagères – dernières – lumières, tombeaux – beaux – flambeaux - jumeaux*) et 11-14 (*adieux – joyeux, portes - mortes*), le distique des vers 9-10 (*mystique - unique*) est un moment suprême, éclair de l'amour et/ou de la mort.

Un jeu de dédoublement existe dans le IIe quatrain (***deux*** - 3 fois, ***doubles, jumeaux***); mais, loin de correspondre à la division naturelle de *nous* en *je* et tu/elle, ce dédoublement est perpendiculaire à cette division (on a, d'un côté, ***nos deux cœurs***, et, de l'autre, ***nos deux***

esprits); ce dédoublement est lui-même redoublé par les ***miroirs***. Ce jeu a pour effet de nier plus encore la dualité réelle irréductible du *je* et du *tu*, tout en l'évoquant nécessairement.

Le système des rimes dans le IIe quatrain présente aussi un dédoublement par les rimes: les rimes intérieures apparaissent à la césure, rimes brisées embrassées, qui redoublent les rimes croisées de la fin des vers. Paradoxalement, ce dédoublement renforce l'unité du quatrain, puisque chaque vers, par ces 2 rimes, est lié à tous les autres. Le système des rimes brisées déborde du IIe quatrain: Les rimes en /i/ et /õ/ apparaissent respectivement aux vers 1 et 14 (*lits, ternis*), 2 et 10 (*profonds, échangerons*); les rimes embrassées du IIe quatrain sont donc comme réfléchies par les ***miroirs*** du Ie quatrain et des tercets.

Le tableau suivant met en évidence le parallélisme entre les structures syntaxiques des différentes strophes:

L'alternance *nous* (Ie quatrain)/*nos* (IIe quatrain)/*nous* (Ie tercet) laisse attendre dans le IIe tercet une occurrence de *nos*… d'autant que du Ie quatrain au IIe quatrain et du Ie tercet au IIe tercet se manifeste le même glissement d'un cadre spatial élargi à l'espace confiné de la «chambre». Mais notre attente est déçue: dans le IIe tercet, au lieu de *nos*…, on a *les*… : le *nous* a disparu; il ne reste que les *miroirs* et les *flammes* qui renvoient aux *miroirs* et aux *flambeaux* du IIe quatrain, métaphores de *nos esprits* et de *nos cœurs*, eux-mêmes synecdoques «spirituelles» de nous (*miroirs* (IIe tercet) *miroirs* (IIe quatrain) *nos esprits* (IIe quatrain) *nous* (Ie quatrain), *flammes* (IIe tercet) →*flambeaux* (IIe quatrain) *nos cœurs* (IIe quatrain) *nous* (Ie quatrain)). Sujet objet direct (ou attribut) complément indirect réintroduisant *nous* ou un équivalent QUATRAIN **Nous** indéfinis pluriels (***des lits, desdivans, d'étranges fleurs***) **pour nous** II QUATRAIN **nos deux cœurs** .Indéfini pluriel (***deux flambeaux***) **dans nos deux esprits**

I TERCET **Nous** indéfini singulier (***un éclair***) Néant

II TERCET **Un Ange** Définis pluriels (***les miroirs, les flammes***) Néant

Si les 2 moments des Ie et IIe tercets évoquent la Mort et la résurrection, ils n'en restent pas moins très ambigus. Ce qui se passe dans le IIe tercet est autre chose que la résurrection des corps chrétienne: «*nous*» a disparu; tout ce qui en revit, sublimation ultime, c'est la métaphore d'une synecdoque.

III.3.6 L'analyse du poème «La Fontaine de Sang» :

L'inspiration poétique n'est pas une élection divine, elle trouve refuge dans la sensibilité exacerbée du poète: «*est inspiré celui dont l'émotivité réceptrice vibre intensément à toute incitation perçue*»61. C'est comme une pulsion profonde qui jaillit du plus intime de l'être. Dans les poèmes du Romantisme on rencontre souvent l'image du poète qui vit et souffre plus intensément, offre le sacrifice de sa vie pour le plaisir «cannibale» des lecteurs. On retrouve cet image du «sang du poète» chez Baudelaire aussi, dans «*La Fontaine de sang*»:

[…1*Il me semble parfois que mon sang coule à flots,*
2Ainsi qu'une fontaine aux rythmiques sanglots.
3Je l'entends bien qui coule avec un long murmure,
4Mais je me tâte en vain pour trouver la blessure…]

Cette imagerie sanglante fait du poète l'être qui se sacrifie sur l'autel des mots, offrant le spectacle de ses souffrances pour l'édification de ses lecteurs. Le poème devient le lieu de la mise à mort du poète. Cette idée ressemble énormément à celle que F. Migeot aboutit à la fin de son interprétation de «*Spleen*».

III.3.7 L'analyse du poème «Danse macabre» :

1- Fière, autant qu'un vivant, de sa noble stature,
2- Avec son gros bouquet, son mouchoir et ses gants,
3- Elle a la nonchalance et la désinvolture
4- D'une coquette maigre aux airs extravagants.
5- Vit-on jamais au bal une taille plus mince?
6- Sa robe exagérée, en sa royale ampleur,
7- S'écroule abondamment sur un pied sec qui pince
8- Un soulier pomponné, joli comme une fleur.
9- La ruche qui se joue au bord des clavicules,
10- Comme un ruisseau lascif qui se frotte au rocher,
11- Défend pudiquement des lazzi ridicules
12- Les funèbres appas qu'elle tient à cacher.
13- Ses yeux profonds sont faits de vide et de ténèbres,
14- Et ton crâne, de fleurs artistement coiffé,
15- Oscille mollement sur ses frêles vertèbres,

16- O charme d'un néant follement attifé!
17- Aucuns t'appelleront une caricature,
18- Qui ne comprennent pas, amants ivres de chair,
19- L'élégance sans nom de l'humaine armature.
20- Tu réponds, grand squelette, à mon goût le plus cher!
21- Viens-tu troubler, avec ta puissante grimace,
22- La fête de la Vie? ou quelque vieux désir,
23- Eperonnant encor ta vivante carcasse,
24- Te pousse-t-il, crédule, au sabbat du Plaisir?
25- Au chant des violons, aux flammes des bougies,
26- Espères-tu chasser ton cauchemar moqueur,
27- Et viens-tu demander au torrent des orgies
28- De rafraîchir l'enfer allumé dans ton coeur?
29- Inépuisable puits de sottise et de fautes!
30- De l'antic douleur éternel alambic! 60Mêle son ironie à ton insanité!»
31- A travers le treillis recourbé de tes côtes
32- Je vois, errant encor, l'insatiable aspic.
33- Pour dire vrai, je crains que ta coquetterie
34- Ne trouve pas un prix digne de ses efforts;
35- Qui, de ses cœurs mortels, entend la raillerie?
36- Les charmes de l'horreur n'enivrent que les forts!
37- Le gouffre de tes yeux, plein d'horribles pensées,
38- Exhale le vertige, et les danseurs prudents
39- Ne contemplerons pas sans d'amères nausées
40- Le sourire éternel de tes trente-deux dents.
41- Pourtant, qui n'a serré dans ses bras un squelette,
42- Et qui ne s'est nourri des choses du tombeau?
43- Qu'importe le parfum, l'habit ou la toilette?
44- Qui fait le dégoûté montre qu'il se croit beau.
45- Bayadère sans nez, irrésistible gouge,
46- Dis donc à ces danseurs qui font les offusqués:
47- «Fiers mignons, malgré l'art des poudres et du rouge,
48- Vous sentez tous la mort! O squelettes musqués,

49- Antinoüs flétris, dandys à face glabre,
50- Cadavres vernissés, lovelaces chenus,
51- Le branle universel de la danse macabre
52- Vous entraîne en des lieux qui ne sont pas connus!
53- Des quais froids de la Seine au bords brûlent du Gange
54- Le troupeaa mortel saute et se pâme, sans voir
55- Dans un trou du plafond la trompette de l’Ange
56- Sinistrement béante ainsi qu’un tromblon noir.
57- En tout climat, sous tout soleil, la Mort t’admire
58- En tes contorsions, risible Humanité,
59- Et souvent, comme toi, se parfumant de myrrhe,

Il y a dans cette vision de la Mort un renversement: la vie est souffrance mais la mort n'est pas une délivrance. Au contraire, la mort n'est rien, pourrait-on dire, à côté de ce que la vie fait endurer à l'homme, et ce, précisément car la mort est omniprésente, y compris dans la vie. Il y a ainsi une forme de renversement ironique qui s'attaque peut-être à la croyance religieuse: loin d'être un passage vers la sérénité, vers ce qu'on appelle généralement la «paix de l'âme», la mort envahit la vie et vient «défier» l'homme.

La «Danse macabre» ou «Danse des morts» est une représentation du motif de «Memento mori» au Moyen Âge, un genre très en vogue qui évoquait la soumission de tout être humain à l’autorité de la mort est un intertexte de ce poème de Baudelaire. Il s’agissait de rappeler aux humains leur mortalité (généralement sous forme de squelettes, accompagnant des vivants au tombeau) et même leur égalité devant la mort, d’où la représentation de personnages de toutes les classes sociales. Cette vogue résultait de l’obsession de la mort au Moyen Age qui s’est manifestée surtout à partir de la deuxième moitié du XIVe siècle: les épidémies de peste qui envahissaient toute l'Europe étaient inexpliquées, et la croyance populaire était que, la nuit, les morts dansaient dans les cimetières. Il y avait, selon Huizinga, 3 aspects principaux de la mort à la fin du Moyen Âge: 1) l'obsession de la fuite du temps; 2) l'horreur et la fascination du cadavre qui évolue de la vieillesse à la déchéance physique; 3) la Danse macabre, symbole de la terreur devant la soudaineté et l'inévitabilité de la mort et aussi, symbole de l'égalité des hommes devant la mort. Ce ne sont pas les seuls motifs moyenâgeux qui sont typiques aussi pour la poésie baudelairienne: de nombreuses gravures du XVe siècle sont connues montrant

les vers et les serpents grouillant sur le cadavre, des images bien obsessionnelles chez Baudelaire.

Au XVIe siècle, Hans Holbein le jeune donne à la Danse macabre une dimension particulièrement intéressante pour nous: c'est moins l'idée que la mort n'épargne aucune classe sociale, que l'irruption qu'elle fait dans le travail et la joie de vivre qu'il voulait peindre. La cohabitation du bonheur et du malheur, des vivants et des morts... sans oublier l'alliance du sérieux et du comique... autant de pistes qui nous conduisent vers Baudelaire.

La Danse macabre a été réactualisée au XIXe siècle, particulièrement à l'époque baudelairienne où les artistes trouvent dans les représentations du Moyen Âge (qui exploitaient déjà la situation ironique d'une mort qui vient danser avec les vivants) un appui artistique à leur esthétique macabre.

Chez Baudelaire le poème portant le même titre représente la mort sous la forme d'une femme du monde, «*coquette maigre*», digne de celles que l'on peut admirer dans les bals. Son portrait est caractérisé par des lieux communs: des appréciations morales réduites à des clichés (la fierté et l'extravagance), une certaine physionomie (la taille mince), des attributs matériels (le bouquet, le mouchoir, les gants, la robe ample, et les beaux souliers). Tout porterait à croire qu'il s'agit d'une réelle femme, s'il n'était pas écrit, dès le premier vers, qu'elle n'a de l'humain que l'apparence («*Fière, autant qu'un vivant*»). Mais cette apparence pourrait se dévoiler (Vers 9-12).

Tout n'est donc que stratégie pour se fondre dans la masse des vivants sans que le masque tombe.

Le dernier vers de la strophe le dit par deux fois: explicitement, par le verbe «*cacher*» («*qu'elle tient à cacher*»); plus implicitement dans «*funèbres appas*» qui dit par synecdoque qu'elle est bien une morte (ses «*appas*» funèbres sont une partie du tout qu'elle constitue). (vers 13-16).

La morte est la matière d'une description du «vide» et du «néant»: Baudelaire reprend l'image des yeux vidés, qui est un véritable lieu commun de l'allégorie de la mort, pour dynamiser une écriture du gouffre et du néant. Cette fois, le néant est «attifé» c'est-à-dire paré, habillé: ce personnage symbolise la mort et lui donne une incarnation fleurie, bien coiffée... La mort n'est ainsi paradoxalement plus synonyme de gouffre (c'est-à-dire du «rien»), mais du charme de l'apparence. C'est ainsi la perversité de la mort qui est mise en évidence : grâce à l'apparat, elle se dissimule aisément, son apparence la rend insignifiante. (vers 17-20).

Si cette «caricature» répond au goût du poète, c'est avant tout parce qu'elle est, en tant qu'allégorie de la mort, une possible représentation poétique. Elle est le prétexte à l'écriture, elle

est source d'inspiration, muse d'un nouveau genre («*Tu réponds, grand squelette, à mon goût le plus cher!*»).

La mort s'intègre à la «fête de la Vie» (vers 21-24): Baudelaire reprend là le topos de la Danse macabre, avec la mort dansant avec les vivants. Dans le contexte du XIXe siècle, cette «fête de la Vie» est à la fois une métaphore pour désigner la vie elle-même (son déroulement joyeux) et une allusion à la festivité de Paris à cette époque (concrètement aux bals ou autres rassemblements mondains). La frontière entre le monde des vivants et celui des morts est tout à fait poreuse : la mort vient danser avec les vivants, son corps mort est une «*vivante carcasse*»... Le rapport à la mort est ici actualisé en fonction d'une vision très parisienne: si elle signale aux vivants la vanité du plaisir, la mort veut pourtant participer aux fêtes, et garder l'apparence d'une femme du monde, comme par nostalgie. (vers 25-28).

La mort prend la parole pour mieux cristalliser la ressemblance qui l'unit à l'univers des «dandys»

(45-52): «*l'art des poudres et du rouge*» renvoie directement au début du poème à la coquetterie de la mort et aux apparats qu'elle porte pour cacher sa vérité. La fierté («*fiers mignons*») est un renvoi au premier mot du poème «*Fière ...de sa noble stature*». Alors que la Mort prenait l'apparence d'une vivante, les dandys eux, qui sont pourtant bien vivants, deviennent des «*cadavres vernissés*». Le poème revient à son point de départ, et rejoue la même scène, mais malgré la similitude des postures, le poème opère un renversement complet. Il y a comme un miroir entre la Mort et les dandys, et il s'agit là d'une caractéristique majeure de la Danse macabre du Moyen Âge.

Chaque couple constitue un tout à la fois uni et disjoint. Il est uni pour toujours en ce que le mort et le vivant désignent un même être, sont le double, l'image réciproque l'un de l'autre. Nous retrouvons là, définitivement fixée, amenée à sa perfection, la figure du miroir inséparable de l'histoire de la représentation de la mort. Mais, en même temps, chaque couple est aussi disjoint que possible par le refus du vivant d'accepter du mort son image. Et c'est en leur faisant violence que les morts entraînent les vivants, un peu ridiculisés par cette nécessité.

Le poème de Baudelaire renvoie bien au vivant son propre reflet, mais cette Danse de la mort est une Danse fin de siècle, avec de nouvelles représentations types comme celle du dandy. Enfin, le poème s'achève ainsi: (vers 57-60).

Baudelaire parvient à mêler les caractéristiques de la mort à celles du dandy dans une sorte d'allégorie commune. En effet, la Mort rit des contorsions et de la folie (l'«*inanité*») du dandy, alors que les représentations picturales des Danses macabres montrent précisément l'image de

squelettes qui se contorsionnent. On ne sait plus vraiment qui rit: la Mort, certes, mais le dandy est bien celui qui, traditionnellement, se moque de cette «*risible Humanité*». Enfin, le terme «*ironie*» est prononcé dans le dernier vers et résonne avec les rires de la Mort autant qu'avec l'attitude du dandy.

III.3.8 L'analyse du poème «La Cloche fêlée» :

1- Il est amer et doux, pendant les nuits d'hiver,
2- D'écouter, près du feu qui palpite et qui fume,
3- Les souvenirs lointains lentement s'élever
4- Au bruit des carillons qui chantent dans la brume.
5- Bienheureuse la cloche au gosier vigoureux
6- Qui, malgré sa vieillesse, alerte et bien portante,
7- Jette fidèlement son cri religieux,
8- Ainsi qu'un vieux soldat qui veille sous la tente!
9- Moi, mon âme est fêlée, et lorsqu'en ses ennuis
10- Elle veut de ses chants peupler l'air froid des nuits,
11- Il arrive souvent que sa voix affaiblie
12- Semble le râle épais d'un blessé qu'on oublie
13- Au bord d'un lac de sang, sous un grand tas de morts,
14- Et qui meurt, sans bouger, dans d'immenses efforts.

On voit dans la Ie strophe le Poète qui est près du feu, un feu qui fume, les souvenirs sont loins et dans la brume. Le feu et sa fumée comportent le sème de chaud, la brume – celui de froid (Ie opposition). Cette distance et l'opposition sont rompues/traversées par le bruit des carillons, ce dernier unit le poète et ses souvenirs, la fumée chaude et la brume froid. Les carillons chantent, mais leur chant est présenté comme bruit. (Peut-être comme la voix du poète maudit?) «*Il est amer et doux*» - doux, parce que, probablement, tels sont les souvenirs, symboles du passé, et amer, car ils sont aussi le symbole de quelque chose perdue, non-réparable, morte, et c'est cette conscience qui est amère.

L'opposition entre le monde du poète et celui des souvenirs n'est pas la seule dans la Ie strophe. Même le monde où se trouve le poète est caractérisé par une opposition: la nuit d'hiver évoquant le froid, la solitude, le spleen, est opposée au feu qui apporte de la chaleur et fait une sorte de compagnie, le feu est donc un moyen de lutter contre la nuit de l'hiver, symbole de

l'envie du poète de fuir du spleen, de chercher quelque chose de «nouveau», motif typique chez Baudelaire. Mais le feu aussi est un lien entre le poète (pendant les nuits d'hiver) et ses souvenirs (dans la brume), car ils sont une condition nécessaire pour que les souvenirs s'évoquent. Donc, le feu conditionne l'apparition des souvenirs, et ceux-ci à leur tour deviennent un moyen de lutter contre l'ennui et le spleen des nuits d'hiver, mais la destination qu'ils montrent, c'est le passé, le passé doux qui est mort et ne reviendra plus. La Ie strophe se présente comme un cercle, mouvement répétitif et rond, car les souvenirs viennent du passé et aident le poète de fuir du présent splénétique vers le même passé. On a l'impression que la vie est un cercle vicieux qui n'aura jamais fin (tant qu'on vit, ou tant qu'il fait hiver, ou bien tant qu'il est nuit d'hiver?).

Donc, dans la Ie strophe on a la chaîne suivante des métaphores filées:

Voix du poète = le chant des carillons, →□les carillons = poète,

Poète-enferme les souvenirs, →□carillons = lieu de l'enfermement des souvenirs aussi.

Dans la IIe strophe le poète, lutteur contre le spleen des nuits d'hiver, est à identifier avec le vieux soldat, car celui-ci est en comparaison explicite avec la cloche (développement soudain des carillons vers la cloche). Les caractéristiques de la vielle cloche dans la IIe strophe renforcent son analogie avec le poète, car celui-ci aussi est fidèle jusqu'à la vieillesse à sa religion (=vocation poétique) comme un soldat, et lui aussi, même vieux et proche à la mort, conserve son «*gosier vigoureux*», à savoir sa parole poétique donnée de Dieu qu'il cherche toute sa vie à adresser aux hommes, mais qui s'entendent de leur part comme un bruit. Donc, le poète, vieux soldat fidèle à son Dieu qui lutte pour sa «religion» et contre le spleen (donc, contre les hommes? ou, peut-être, aussi contre la vie et ce monde où il vit?) a comme arme le feu de ses souvenirs brumeux (d'où souvenir=cloche=poésie). En effet, le souvenir, symbole de la vie passée, morte (motif qu'on rencontre bien souvent sous cette connotation dans la poésie de Baudelaire) est une analogue avec la poésie, tous les deux étant l'arme du poète sortant de lui-même et servant à lutter contre le spleen dans ce monde et à la fuite de ce spleen. L'agrammaticalité (en parlant en terme de Riffaterre) rencontrée dans le Ie quatrain, «*écouter les souvenirs*», est désormais surmontée: c'est la poésie qui peut être écoutée, mais ici elle n'est écoutée et connue que par le poète même, comme ses souvenirs qui n'appartiennent qu'à lui-même.

La fuite du spleen causé par et dans ce monde ne peut avoir comme destination que l'Autre monde, le royaume de Dieu ou de la mort? (encore une idée typiquement baudelairienne). La cloche=le vieux soldat, malgré sa vieillesse, est bienheureuse: c'est justement parce qu'elle est

plus proche de sa destination, du monde où elle peut trouver le bonheur et aussi le repos, car en vie ce soldat «*veille*» sans fermer l'œil.

Le Ie tercet introduit brusquement le Moi du poète, et son âme qui est fêlée. Les quatrains avaient

déjà préparé l'idée que l'âme du poète ne peut pas ne pas être fêlée: des oppositions entre les mondes du poète et de ses souvenirs (Ie quatrain), puis dans le monde même du poète (nuits d'hiver-feu), sa lutte dans ce monde pour être écouté et son désir de fuir de ce monde, le chant bienheureux de son gosier vigoureux et le pressentiment de l'approche de la mort, la lutte dans la vie par les souvenirs (=vie morte), c'est-à-dire par la mort et pour la mort. Ce tercet vient pour confirmer plus explicitement ce que les quatrains expriment: en introduisant le Moi du poète il confirme qu'en effet les agents des vers précédents ne sont pas sans connection avec le poète, que l'état d'esprit splénétique qui n'était pas explicité existe en effet pour l'âme du poète («*en ses ennuis*»: pour Baudelaire, l'ennui est en effet le plus grand mal et le générateur du spleen), le mot «*chants*» est évoqué ici renvoyant aussi au poète, donc en confirmant son analogie avec la cloche.

Mais ce qui est différent dans les tercets, c'est que la voix du poète à l'âme fêlée est devenue «*affaiblie*», pareil au «*râle épais d'un blessé*». La cloche=le poète bienheureux et au gosier vigoureux auparavant est désormais fêlée, et ce développement est encore plus renforcé dans le IIe tercet: si dans les quatrains le soldat (=la cloche = le poète) est alerte et bien portante, il ne l'est plus dans le IIe tercet, mais au contraire, on le voit clairement oublié «*au bord d'un lac de sang, sous un grand tas de morts, et qui meurt, sans bouger, dans d'immenses efforts*».

La tragédie de cette fin consiste en ce que le soldat est «oublié»: c'est sa malédiction, son impuissance créatrice. N'ayant plus de forces de lutter, il reste sans bouger, ce vieil bien portant a d'immenses efforts. La lutte de toute sa vie étant de chanter pour les hommes, de «*peupler de ses chants l'air froid des nuits*» et d'être écouté, il est seul à la fin de la vie comme durant sa vie, ce cercle vicieux. Voulant ressusciter les morts (la vie morte, le passé) par ses souvenirs, ce ne sont que les morts qui l'entourent au moment de l'agonie.

Le poème se développe de façon d'une spirale: le cercle évoqué dans le Ie quatrain se referme sur la même idée, la destination est le point de départ, le poète retourne vers la mort comme il le ressuscitait par sa poésie et qu'il enfermait dans ses souvenirs. La vie et la mort se superposent, mais de ces 2 actants ce qui joue le rôle principal, ce qui commence, conditionne et termine le mouvement, c'est la mort, le héros qui est toujours le vainqueur, et vers lequel aspirait l'âme du poète. Ce qui reste, c'est la lutte perdue de la vie, le chant de la poésie non-

écoutée «*lentement s'élever au bruit des carillons qui chantent dans la brume*». Ce vers du Ie quatrain se souvient à la fin du IIe tercet et acquiert une nouvelle signification: le mélange du bruit et du chant de la cloche retentit déjà comme annonce de la mort.

«*L'hiver*» se révèle désormais aussi comme doublement allégorique: saison de spleen, mais aussi saison mortifère, car évoquant des souvenirs, la réalité morte: l'hiver, donnant naissance aux souvenirs et d'ailleurs à la poésie aussi (car ce mot est situé dans le Ie vers) est aussi la saison où meurt le poète, et ses souvenirs et sa poésie restent enfermés dans l'hiver. Paradoxalement, la vie de la poésie et du poète se limite dans les termes de l'hiver, l'hiver devient la métaphore de la vie, de sa durée, donc, la lutte du poète contre ce monde splénétique était celle contre l'hiver, contre la vie. Toute la vie humaine est un hiver et on ne peut pas échapper du spleen et de l'ennui, la vie est un vain effort de se protéger contre les nuits d'hiver «*près du feu qui palpite et qui fume*». L'opposition entre l'hiver et le feu introduit dès le Ie vers la lutte du poète contre le monde froid, et aussi suggère sa perte, car qu'est-ce que peut faire le feu contre l'hiver? Mais ce n'est qu'à la fin du poème que cette signifiance se dévoile totalement et clairement au lecteur.

La lutte du poète-soldat est contre cette vie, donc, contre l'hiver, son arme est sa poésie, celle-ci est écoutée dans les souvenirs qui sont liés avec le bruit des carillons (en mûrissant et en vieillissant, les petites carillons se transforment en une cloche au gosier vigoureux). La cloche devient aussi la métaphore de la poésie grâce à son «*cri religieux*», qui est une élévation vers «*des ciels plus beaux*», une aspiration du poète vers un autre monde meilleure que ça. La cloche est ici le symbole de la prière du poète, son chant vigoureux trahit l'élévation de l'âme.

III.3.9 L'analyse du poème «Une Charogne» :

1- Rappelez-vous l'objet que nous vîmes, mon âme,
2- Ce beau matin d'été si doux:
3- Au détour d'un chantier une charogne infâme
4- Sur un lit semé de cailloux,
5- Les jambes en l'air, comme une femme lubrique,
6- Brûlante et suant les poisons,
7- Ouvrant d'une façon nonchalante et cynique
8- Son ventre plein d'exhalaisons.
9- Le soleil rayonnant sur cette pourriture,
10- Comme afin de la cuire à point,

11- Et de rendre au centuple à la grande Nature
12- Tout ce qu'ensemble elle avait jointe;
13- Et le ciel regardait la carcasse superbe
14- Comme une fleur s'épanouir.
15- La puanteur était si forte, que sur l'herbe
16- Vous crûtes vous évanouir.
17- Les mouches bourdonnaient sur ce ventre putride,
18- D'où sortaient de noirs bataillons
19- De larves, qui coulaient comme un épais liquide
20- Le long de ces vivants haillons.
21- Tout cela descendait, montait comme une vague,
22- Ou s'élançait en pétillant;
23- On eût dit que le corps, enflé d'un souffle vague,
24- Vivait en se multipliant.
25- Et ce monde rendait une étrange musique,
26- Comme l'eau courante et le vent,
27- ou le grain qu'un vanneur d'un mouvement rhythmique
28- Agite et tourne dans son van.
29- Les formes s'effaçaient et n'étaient plus qu'un rêve
30- Une ébauche lente à venir,
31- Sur la toile oubliée, et que l'artiste achève
32- Seulement par le souvenir.
33- derrière les rochers une chienne inquiète
34- Nous regardait d'un œil fâché,
35- Épiant le moment de reprendre au squelette
36- Le morceau qu'elle avait lâché.
37- Et pourtant vous serez semblable à cette ordure,
38- A cette horrible infection
39- Étoile de mes yeux, soleil de ma nature,
40- Vous, mon ange et ma passion!
41- Oui! Telle vous serez, ô la reine des grâces,
42- Après les derniers sacrements,
43- Quand vous irez, sous l'herbe et les floraisons grasses,

44- Moisir parmi les ossements.
45- Alors, ô ma beauté! Dites à la vermine
46- Qui vous mangera de baisers,
47- Que j'ai gardé la forme et l'essence divine
48- De mes amours décomposés !

Une idée centrale serait ce mélange des contraires qu'on trouve chez Baudelaire en permanence. L'esthétique du mélange va plus loin que chez les Romantiques chez qui c'est une forme d'exaltation; au contraire, Baudelaire critique cette exaltation romantique et se complait dans les profondeurs. Donc, cette idée devient plus radicale chez Baudelaire en l'inscrivant ainsi entre modernité et tradition.

Le texte renvoie à un thème traditionnel: celui de la mort qui flétrit tout sur son passage (présente

dans toutes les œuvres qui participent du Memento Mori «Souviens toi que tu es mortel». Le thème de la mort est ici poussé à l'extrême par des images ultra-réalistes et répulsives: la mort, la pourriture du cadavre est décrite sans ses moindres aspects.

III.3.10 L'analyse du poème «Le Voyage» :

Charles Baudelaire a souvent abordé le thème du voyage, aussi bien dans ses «*Petits Poèmes en prose*» que dans ses «*Fleurs du mal*». Ce recueil se clôt justement sur un très long poème intitulé : «*Le Voyage*». Le poème s'ouvre sur les rêves de voyage de l'enfant «*amoureux de cartes et d'estampes*» et sur «son vaste d'appétit» d'évasion, d'aventures et cela fait comprendre que son attente sera déçue, ce qui est montré dans le chiasme des vers 3 et 4 par l'interjection «*Ah*» et des exclamations. Le pessimisme et le constat amer de la qualification du monde «*monotone et petit*».

Loin de nous libérer de nous-mêmes, le voyage selon Baudelaire nous renvoie éternellement à notre propre image («*Une oasis d'horreur dans un désert d'ennui !*»), formée à la fois d'un parallélisme et d'une antithèse, rendue encore plus frappante par une allitération (s, d). Cette idée désolante est confirmée par une série d'adverbes de temps qui suivent («*aujourd'hui*», «*hier*», «*demain*», «toujours».

Dans la dernière VIIIe partie c'est à la Mort que Baudelaire s'adresse, et dans ce contexte l'exclamation «*ce pays nous ennuie*» est perçue comme une métaphore désignant le monde des

vivants, et le désir du poète est de partir en voyage vers un monde autre, inconnu, «pour trouver du nouveau».

III.3.11 Le sujet du «Vin» en association avec la Mort :

Les dernières sections du recueil évoquent les tentatives d'évasion du poète, les adjuvants qu'il se donne pour échapper à la réalité: l'ivresse, l'érotisme («*Fleurs du mal*»), la «révolte» contre Dieu et, enfin, «la mort».

C'est donc dans une logique d'évasion que le vin est évoqué. Ainsi il représente pour les pauvres, qu'ils soient d'«honnêtes gens» comme dans «l'Ame du vin» des «chiffonniers», marginaux de la nuit ou un «assassin», la seule possibilité de vivre pleinement et d'échapper un temps à la misère. Elle est leur seul espoir. Baudelaire développe là un des thèmes favoris des socialistes qu'il a fréquentés dans sa jeunesse (or ces textes sont des poèmes de jeunesse.).

Le vin peut conduire à l'assassinat; de plus dans le dernier poème du recueil, Baudelaire s'adresse directement à la mort: («*O, Mort, vieux capitaine, il est temps! levons l'ancre!/Ce pays nous ennuie, ô Mort, appareillons!*»).

C'est à peu près dans les mêmes termes qu'est évoqué le vin dans «Le Vin des amants», comme un bateau sur la mer. Si la mort est un voyage, le vin en est un également. Souvent les critiques ont noté aussi la ressemblance entre «Le Vin des amants» et «L'Invitation au voyage».

III.4 Conclusion :

L'idée d'étudier le thème de la Mort dans la poésie de Baudelaire est conçue principalement grâce à la lecture de l'ouvrage «Baudelaire et Freud» de Leo Bersani, notamment au chapitre consacré au rapport de l'Amour et de la Mort dans la poésie de Baudelaire. C'est une étude présentée sous la lumière des approches psychanalytiques de Freud. L'analyse de la poésie implique le recours aux autres domaines aussi, notamment à la psychanalyse, qui est particulièrement pertinente pour l'interprétation des textes baudelairiens. Les analyses fournies par la psychanalyse servent à notre but de démontrer l'origine et la raison de l'idée obsessionnelle de la Mort chez Baudelaire.

Le thème de la Mort dans la poésie de Baudelaire est étroitement lié à celui de l'Amour. D'après

Bersani, la Mort a une motivation érogène, voire parfois sadomasochiste (l'exemple le plus saillant en est le poème «*À celle qui est trop gaie*»). Le plus souvent c'est l'amour doux, sans mouvement et sans passion avec une femme frigide et froide qu'on peut rencontrer chez Baudelaire, ainsi que nombreux sont les images poétiques exprimant la «passion» du poète

envers les cadavres et les corps morts attaqués par des vers, ces désirs souvent liés et associés avec les femmes aimées («*Une Charogne*»).

D'où la conclusion de Bersani que la nécrophilie est d'une certaine manière l'idéal érotique de Baudelaire.

Cette base psychanalytique nous permet d'effectuer une étude des moyens linguistiques générateurs de ce thème dans les poèmes de «*Les Fleurs du Mal*».

Considérant la poésie comme un texte hyperdense et serré du point de vue du contenu nous admettons qu'il ne faut pas limiter le champ d'analyse de la poésie par une ou certaines approches et qu'il faut prendre en considération différents aspects et théories de son interprétation. Nous avons parlé des approches suivantes:

• L'analyse structurale proposée par R. Jakobson et développée plus tard par N. Ruwet et beaucoup d'autres théoriciens modernes (l'analyse structurale du poème «*La Mort des Amants*» par Ruwet

• L'analyse phonique, prosodique et métrique, élaborée notamment par H. Meschonnic est bien connue par les analystes de la poésie, mais nous ne nous basons pas beaucoup sur ses idées, ayant décidé de ne pas nous concentrer sur les problèmes phoniques de la poésie.

• L'analyse des détails liés à l'alternance des rimes, des aspects morphosyntaxiques et grammaticaux, ainsi que sémantiques et pragmatiques des vers (l'analyse *la plus saillante par cette approche serait* «*La Danse macabre*»-page 29);

• L'approche psychanalytique, qui comprend notamment l'analyse basée sur l'analogie entre le travail de poésie et celui du rêve, d'où la méthode de libres associations dans le poème qui permet d'avancer des métaphores filées dans la verticalité du poème, sur son axe paradigmatique en rompant l'ordre diachronique et linéaire du langage du poème (nous avons présenté cette approche principalement sur l'exemple proposé par F. Migeot, dans l'analyse du poème «*Spleen IV*», ainsi que de «*La Cloche fêlée*»).

L'existence de ces différentes approches prouve qu'analyser un poème ne veut pas dire dégager l'idée que le poète voulait transmettre mais tirer des idées de ce que le texte dit à chaque lecteur. Donc, l'interprétation poétique est un processus fort subjectif et dépendant des compétences linguistiques et littéraires du lecteur, d'où le champ illimité d'interprétations de la même poésie et la nécessité de laisser circuler l'énergie libre du texte poétique sans bloquer son pouvoir associatif.

On peut rencontrer cette idée aussi dans la théorie de M. Riffaterre que nous avons trouvée la plus pertinente et une des plus intéressantes comme approche d'analyse de poésie.

Riffaterre considère le texte poétique comme un tout unique, une entité finie et close qui est la clé de la *signifiance*, à savoir du message de ce texte et auquel le lecteur arrive en surmontant la *mimésis*, ce terme désignant la représentation littéraire de la réalité, car, en réalité, la poésie est *oblique* et signifie autre chose qu'elle dit. Lors du passage (le *sémiosis*, dans les termes de Riffaterre) de la mimésis vers la signifiance, l'apogée de l'interprétation, le lecteur rencontre des *agrammaticalité*s qui le guident et permettent de reconnaître les signes poétiques, les *interprétant*s, pertinents à la signifiance du poème. La donnée verbale du poème dans lequel réside son message et qui est déformée du code mimétique et est spécifique à la signifiance, est appelé *matrice*, ce terme étant un concept jamais actualisé en soi. Un autre terme-clé dans la théorie de Riffaterre est l'*hypo gramme*, système de signes dont le nucléus est un signe poétique ou plutôt, l'actualisation d'un de ses sèmes. L'hypo gramme génère le texte et participe ainsi à la création de la matrice du poème. Ce dernier est, pour les poèmes qui nous intéressent dans ce travail, les différentes manifestations du thème de la Mort. Les 2 processus principaux, l'*expansion* et la *conversion*, liés à la notion d'hypo gramme, participent à la production du texte poétique et à l'interprétation de sa signifiance. L'effet de ces procédés est démontré dans les analyses des poèmes «*Le Flacon*»-page 91, «*Spleen II*»-page 93, «*Spleen I*»-page 95.

Conclusion générale :

Donc nous avons essayé de démonter la relation entre la linguistique et la stylistique au niveau des figures de style. Il est vrai que dans la linguistique existe peu de notions qui se heurtent à tant de difficultés de définitions, que les termes « stylistiques et style ». C'est surtout à Jakobson que revient le mérite d'avoir replacer, parallèlement à Bally, la stylistique au croisement de la littérature et de la linguistique.

La linguistique textuelle joue aujourd'hui un rôle de plus en plus important dans l'analyse stylistique dans ce sens, qu'on commence, à travers les recherches de la linguistique du texte, à mieux percevoir l'articulation des trois composantes : langue, texte, processus cognitifs. Il avoue que de nombreux travaux seront encore nécessaires pour qu'on arrive à préciser la part respective de chacune de ces composantes dans les activités de production des textes, mais il admet que l'étude du style, qu'il s'agisse du style de la langue ou de la langue du style, ne peut éviter de traiter de cette problématique, car c'est bien de l'emploi de la langue qu'il s'agit.

Chapitre3

Bibliographie

1. **Adam, Jean-Michel;** «*Linguistique et discours littéraire*»

Librairie Larousse, 1976

2. **Barthes, Roland;** «*Le degré zéro de l'écriture*»

Editions du Seuil, Paris, 1953 et 1964

3. **Baudelaire, Charles;** «*Les fleurs du mal*»

Le livre de Poche, Librairie Générale française, 1972

4. **Bersani, Leo;** «*Baudelaire et Freud*»

Edition du Seuil, Paris, 1981 (pour la traduction française)

5. **Chevalier**, **Jean; Gheerbrant, Alain;** «*Dictionnaire des symboles*»

Editions Robert Laffont, Sa et Editions Jupiter, Paris (édition revue et augmentée), 1982

6. **Collot, Michel et Mathieu, Jean Claude «**Poésie et altérité»

Actes du colloque de juin 1988

7. **Greimas A. J.; «***Sémantique structurale - Recherche de méthode*»

Librairie Larousse, Paris, 1966

8. **Jakobson, Roman**; «*Essais de linguistique générale*»

Minuit, coll. «Double», Paris, 1963

9. **Jakobson, Roman**; «*Questions de poétique*»

Paris, Seuil, 1973

10. **Jean Molino, Joëlle Tamine**; «*Langue française: analyses linguistiques de la poésie*»

№ 49, février 1981, Librairie Larousse, Paris

11. **Joubert**, **Jean-Louis;** «*La poésie. Formes et fonctions*»

Armand Colin, Paris, 1988

12. **Lafont, Robert; Gardès-Madrey, Françoise;** «Introduction à l'analyse textuelle»

Publication de la Recherche Université de Montpellier, 1996

13. **Meschonnic, Henri; «***Langue française : poétique du vers français*»

№ 23, septembre 1974, Librairie Larousse, Paris

14. **Meschonnic, Henri; «***Pour la poétique III*»

Editions Gaillimard, 1973

15. **Migeot, François;** «*Dans la toile de la métaphore*»

Référence électronique: *Semen*, 09, Texte, lecture, interprétation, 1994

http://semen.revues.org/document 3110. html, mis en ligne le 22 mai 2007

16. **Nickees, Vincent**; «*La sémantique*»

Editions Bélin, Paris, 1998

17. **Riffaterre, Michael;** «*Sémiotique de la poésie*»

Paris, Seuil, Collection «Poétique» 1983

18. **Ruwet, Nicolas**; «*Parallélismes et déviations en poésie*»

Paris, Seuil, 1975

19. Ouvrage réalisé sous la direction de **Sabbah**, **Hélène**; «*Littérature, textes et méthodes*»

Hatier, Paris, 1996

20. **Todorov, T.; Empson, W.; Cohen, J.; Hartman, G.; Rigolet**, **F.** «*Sémantique de la poésie*»

Editions du Seuil, 1979